pe cine imită?

În viață,
Calley și Song My

În film,
Williams și «Colina»

FILMUL ȘI SOCIETATEA MODERNĂ

Jean-Paul Melville:

«Cînd am văzut «Scarface», n-am vrut să mă fac gangster, ci regizor»

Cam pe la începutul verii, Televiziunea a avut excelenta idee să reprogrameze cunoscutul film al lui Sidney Lumet, «Colina». Drama violenței care naște inexorabil violență, a exploziei nimicitoare pregătită pas cu pas de o perversă umilire a personalității omenești, s-a derulat iarăși în fața noastră, în decorul sufocant al unui lagăr de pedeapsă amplasat în deșert. Nu avem intenția de a repovesti aici filmul, de a-i sublinia (critica a făcut-o la timp) valorile umaniste, marea forță artistică, inteligența și sensibilitatea cu care este asumată și rezolvată o temă atît de dureroasă și atît de elocventă pentru oamenii zilelor noastre (temnicerii, călăii sînt «de-ai noștri», militari la datorie ai unei armate aliate în lupta împotriva fascismului, în timp ce cei torturați și înjosiți, spre care merge toată simpatia noastră, sînt oameni care, într-un fel sau altul, au dezertat de la cauza comună), nu avem intenția de a sublinia că poate, pentru toate cele de mai sus, «Colina» este un model de film de stînga, de film antifascist. Am vrea doar să reamintim celor care au văzut filmul recent sau mai demult, cînd a fost proiectat pe ecranele cinematografelor, de unul dintre cele mai realizate tipuri dintre multele care se perindă în film, de figura caporalului asasin Williams, a cărui unică vocație este de a tortura și înjosi oamenii, fără exaltări și jubilări inutile, fără complexe și fără pauză, într-o desfășurare rece, implacabilă, mecanică, din care a fost eliminat ultimul grăunte de omenesc. Williams este tipul fascistului model, sinteză purificată a tuturor personajelor care s-au manifestat de la Marșul asupra Romei pînă la Auschwitz, tipul fascistului pe care nici prezența sa în rîndurile unei armate antifasciste nu-l împiedică să-și realizeze deplin și cu conștiința datoriei împlinite, vocația de fascist.

Silvana Mangano:
nevoia de opulență a celor ieșiți din război

Calley e Williams!

Privindu-l pe ecranul televizorului, am găsit, în sfîrșit, răspuns la o întrebare care mă chinuise cu un an în urmă. Căci pe Williams îl mai văzusem undeva! Aceeași statură mijlocie și țeapănă, același mers, același fel de a purta chipiul cu cozorocul acoperindu-i aproape în întregime privirea, aceeași mișcare a umerilor, aceeași siguranță și mulțumire de sine. Tot pe micul ecran, tot într-un decor de tabără militară, tot într-o atmosferă saturată de comenzi răcnite. Și deodată, mi-am adus aminte: era locotenentul Calley sinistrul erou al masacrului de la Song My, omul «cu

o inteligență subdezvoltată, dar cu un simț paroxistic al supunerii la ordine» (așa au stabilit experții psihologi consultați de tribunal), care a ucis cu mîna lui și a ordonat uciderea a zeci de bătrîni, femei și copii vietnamezi nevinovați. Adevărul era acesta: Calley îl imita pe Williams (filmul lui Lumet e mult anterior procesului lui Calley). Desigur, e foarte puțin probabil ca un Calley cu inteligența sa subdezvoltată să fi văzut vreodată «Colina», dar imaginea lui Williams era, de fapt, chintesența a altor zeci și zeci de personaje asemănătoare, schițate în tot atîtea filme; filmele de război au creat, alături de imaginea (cu variante) a bestiei hitleriste și pe cea a bestiei, să-i zicem de tip anglo-saxon. Asemenea imagini au intrat în conștiința publicului și un Calley (ajutat și de datele fizice) nu putea arăta altfel decît Wiliams.

Nu e, desigur, acesta singurul exemplu în care vedem viața imitînd filmul. Dar, în fond, cine pe cine imită?

Bunul simț comun, despre care domnul Descartes credea că este lucrul cel mai bine distribuit în lumea aceasta, are pe lîngă multe alte calități și pe aceea că se împacă foarte bine cu contradicțiile (fără a pretinde măcar să le depășească într-o sinteză dialectică). Propoziționi cu un sens perfect opus sînt acceptate ca decurgînd dintr-un același izvor de înțelepciune atotlămuritoare (și, poate, chiar așa este!).

Iată, de pildă, în ce privește filmul, simțul comun aderă simultan la două idei. Prima este că filmul ca să fie bun trebuie să imite viața (expresia supremei satisfacții: e un film formidabil, e ca în viață!). Cerința aceasta este—s-o recunoaștem—uneori confuză. Lucru de altminteri explicabil: nici ideile despre viață nu sînt totdeauna clare. În esență, e vorba de o sete de autenticitate care, la nivelul unei înțelegeri mai simple, corespunde cu posibilitatea

Brigitte Bardot: visul convertit în model

de a te recunoaște (pe tine, pe semenii tăi, sentimentele și iluziile tale, întîmplările prin care ai trecut) în ceea ce se prezintă pe ecran. Cerința aceasta conține într-însa nucleul unei înțelegeri esențiale a ceea ce este și trebuie să fie arta cinematografică, dar și premisa unor interpretări simpliste în numele cărora se poate pretinde cinematografiei orice. Dar aceasta este o altă poveste.

Exemplu

O a doua idee—de sens contrar—dar tot atît de familiară simțului comun, este aceea că oamenii au tendința de neocolit, deși nefastă adeseori, de a imita, de a copia ceea ce văd în filme. Dacă în vechime, dar și astăzi, în unele societăți s-a putut vorbi despre o forță magică a cuvîntului (spus, dar mai ales scris) în zilele noastre putem vorbi despre o anume credință în forța magică a filmului, în capacitatea exemplară a cinematografiei. O asemenea credință—o arată toate sondajele—este mai răspîndită decît s-ar crede. Dacă unii bărbați își înșeală nevestele (sau viceversa), dacă unii copii vorbesc urît cu părinții, aceasta se datorește—cred mulți—numai faptului că au văzut asemenea manifestări deplorabile la cinematograf (ideea că astfel de lucruri se întîmplau și înainte de 1895 trebuie eliminată ca diversionistă). După cum sublinia cu umor un psiholog englez, e clar că pînă la apariția ultimului val de filme sexy, care i-au învățat pe oameni cu relele, toți copiii erau aduși de berze. Îndeplinind funcția (și ea magică) a țapului ispășitor de altădată, asupra cinematografiei (și, mai recent, asupra televiziunii) sînt transferate toate complexele noastre de culpabilitate. Și în acest caz, ca și în cel precedent, din aceeași rădăcină de observații empirice corecte pornește și ideea justă asupra imensului impact psihic, educativ al filmului și teoria numai aparent hazoasă după care filmul e vinovat de toate relele. Ar mai trebui oare să reamintim celebra frază a lui J.P. Melville, care povestea că la vîrsta de 15 ani, văzînd vestitul film al lui Hawks, «Scarface» (viața gangsterului Al Capone), a fost atît de impresionat, încît a hotărît să se facă nu gangster, ci cineast?

Model

De fapt, oamenii imită filmul atunci și numai atunci cînd acesta, cu imensa lui capacitate de concretețe, le structurează și le materializează prin intermediul unor făpturi teribil de reale, deși doar bidimensionale, gusturile, înclinațiile, aspirațiile lor difuze. Dacă între anii 1955–1960 orașele Europei s-au umplut de zeci de mii de imitatoare ale lui Brigitte Bardot, fete subțirele și degajate, cu mutre pseudo-inocente și pseudo-infantile, fluturîndu-și cozile de cal în ritmul mamboului, aceasta se datora nu numai talentului, mai mare sau mai mic al tinerei (pe atunci) actrițe franceze și nici numai spiritului de imitație al generației născute în preajma sau în anii războiului, ci faptului că în Brigitte Bardot se concretizau aspirațiile difuze ale adolescentelor care înmugureau în anii în care se termina perioada post-belică.

Cu cîțiva ani înainte, într-o lume abia ieșită din război și care începea să se bucure de binefacerile păcii și îndestulării și să uite privațiunile, foamea, neliniștile cotidiene, absența distracțiilor, femeile Europei occidentale le imitau pe planturoasele «maggiorate» ale filmului neorealist italian, Silvana Pampanini, Silvana Mangano, Gina Lollobrigida, Sophia Loren care, la rîndul lor imitau sau dădeau viață gusturilor acelor ani. Și mai înainte, fetele imitau coafura Alidei Valli, expresie a unui romantism precar, gata să fie sfîșiat de uraganele care se dezlănțuiau asupra lumii.

S-ar putea scrie o întreagă carte de sociologie a gusturilor, evocînd doar cariera mitică a trenciului lui Humphrey Bogart, semnificația lui pentru cei care au azi 50–55 ani. El simboliza ruptura cu o lume pieptănată și pomădată, aseptizată și sofisticată, asumarea unei lucidități puțintel dezabuzate, dar care nu exclu-

de încăpățînarea în urmărirea pînă la capăt a unor cauze chiar aparent pierdute, dreptul de a fi urît și neelegant într-o lume urîtă și neelegantă, dreptul de a părea (măcar) dur într-o lume dominată de duritate. Omul în trenci cunoștea sfîrșitul iluziilor, dar nu și sfîrșitul generozității. Încă o dată, cinematograful își manifesta marea sa putere și marea sa vocație în a investi, chipurile, obiectele, situațiile cotidiene cu o încărcătură sugestivă incomparabilă.

Iluzie

În film, gesturile cele mai simple au un relief deosebit și, prin urmare, filmul ne ajută să descoperim frumusețea și adîncimea activităților prozaice, ne dă iluzia că imităm comportamentul unor personaje de vis cînd, în fond, nu facem decît să scoatem la lumină ceea ce a dormit nedesluşit în noi.

Uneori, filme de o valoare mediocră participă la acest proces prin aceea că dau omului simplu, apăsat de greutatea de a ține pasul cu aparențele socialmente obligatorii, o conștiință liniștită, îl asigură — în mod indirect — că mediocritatea, banalitatea, vulgaritatea chiar, nu sînt lucruri de rușine din moment ce ele există și în lumea superioară a imaginilor proiectate pe ecran. Nu oare aceasta e explicația satisfacției adînci — și degeaba noi, cei care scriem la gazete, încercăm s-o ridiculizăm — pe care atîția dintre spectatori o resimt la vizionarea unor filme ca «Vagabondul» și «O floare și doi grădinari»?

Este una dintre importantele calități ale filmului, această capacitate de a arunca o mare lumină asupra zonelor obscure ale psihicului uman, ca și asupra realității în ansamblu.

Iată, de pildă, că nu de mult, cîțiva critici au încercat să analizeze o situație devenită evidentă în ultimii doi-trei ani: în timp ce producția cinematografică italiană cunoaste

Humphrey Bogart: imaginea ideală a celor lipsiți de iluzii

acum una dintre cele mai importante perioade de vîrf din lunga și glorioasa ei istorie, cinematografia franceză nu reușește să se elibereze din smîrcurile unei mediocrități dezolante. De ce? Italia și Franța sînt țări în care condițiile social-economice sînt destul de asemănătoare (amîndouă fac parte din Piața Comună), sînt țări cu o mare istorie și cu o mare cultură, fiecare dintre ele a dat cinematografiei universale opere de cea mai înaltă valoare și, mai mult, în ultimii douăzeci de ani cele două cinematografii au colaborat atît de intens, încît numărul coproducțiilor franco-italiene a depășit, de-a lungul a mulți ani, numărul producțiilor naționale ale fiecărei țări în parte. Și totuși...

Revelator

Criticii au remarcat că, datorită acestei capacități reve-

latoare de care vorbeam înainte, filmul a reușit să scoată la iveală diferențe nu totdeauna ușor sesizabile. Italia trăiește în acești ani o efervescență politică și socială excepțională, care nu se manifestă doar în anumite sectoare de suprafață, ci antrenează în primul rînd clasa muncitoare, condusă de cel mai mare partid comunist din lumea capitalistă. În Italia se face politică fierbinte în fiecare zi, în fiecare ceas și pe fiecare metru pătrat, iar forța actualului val cinematografic italian constă tocmai în participarea activă (nu e vorba numai de reflectare) la această mișcare frenetică. În Franța, în schimb, stabilitatea politică a condus la un anumit imobilism; după apelurile spre măreție ale lui De Gaulle, țara pare plictisită și obosită (chiar fostul prim ministru a folosit termenul de «morosité»), mai ales după ce toate numeroasele scandaluri din ultima vreme s-au terminat în «coadă de pește», oamenii par mai mult preocupați de satisfacerea măruntelor probleme de confort cotidian, împăcați cu un orizont mediocru. De aceea, în Italia, actorul cel mai popular e Gian Maria Volonté, iar în Franța Louis de Funés, de aceea în Italia cele mai mari succese de casă le au «Anchetă asupra unui cetățean...», «Mărturisirile unui comisar de poliție», «Afacerea Mattei» «Clasa muncitoare merge în paradis», în timp ce în Franța succes au platitudinile produse de Gérard Oury, «Les bidasses en folie» sau cine știe ce melodrame.

Fără îndoială, realitatea este mai complexă decît ar putea să rezulte din acest tablou voit simplificat. Dar confruntarea realitate-film spune multe despre esența tendințelor fundamentale, cel puțin din acest moment anume.

Este o confruntare asupra căreia fiecare cinematografie trebuie să mediteze.

H. DONA

«Vagabondul»: asigurarea că mediocritatea nu e o rușine

«Afacerea Mattei»: participare fierbinte, la o viață fierbinte

Tati și timpu

Domnul Hulot s-a născut înspre mijlocul secolului 20, și-a îmbrăcat șosetele cadrilate și pantalonii cu o palmă mai scurți, decît modelul obișnuit, și-a luat drept unic punct de sprijin o umbrelă, și a început să umble. S-a uitat într-o oglindă, l-a regăsit pe Tati, dar a constatat cu mirare că nu mai seamănă (decît teoretic) cu François, factorul «zilelor de sărbătoare»; a decis, în consecință, să părăsească bicicleta năzdrăvană a poștașului, și pe «consătenii» din Saint-Sévère și bondarul acela infernal de șugubăț care nu-l lasă să zburde în voie pe ulițele înțesate de gaguri din Indre-et-Loire, călător care se respectă, știind că-l așteaptă un drum lung, a început prin a se odihni. «Vacanța domnului Hulot», petrecută într-o stațiune balneară ca multe altele, printre

«Play-Time» — turist prin viitorul timpurilor moderne

FILMUL ȘI SOCIETATEA MODERNĂ

rile noastre

Tati
este
un Don Quijotte
al timpurilor moderne

oameni ca atîția alții, oameni cu obișnuințe, tabieturi și reflexe intrate în sînge, i-a dat de gîndit călătorului pornit în cercetarea avidă a «timpurilor moderne». Toate păreau la locul lor, acolo, în modestul hotel de vacanță, chiar dacă, la fiecare pas, călătorul nostru singuratic provoca — involuntar, mirat și jenat — cîte o adevărată «catastrofă»; doar scîrțîitul acela insistent și obsedant al ușii de la hotel avea darul să-l neliniștească, desigur, pe calmul domn Hulot, să-l irite și să-l avertizeze.

Pe un teritoriu minat

La capătul unei luni de odihnă activă, domnul Hulot, cu simțul observației ascuțit ca o lamă, era pregătit sufletește pentru marea sa călătorie. Nici cinci ani n-au trecut (domnul Hulot nu s-a grăbit niciodată!) și iată-l pătrunzînd pe aleile cu pietriș roz și albastru din curtea cu bazin de piatră și pește de oțel a familiei Arpel, o respectabilă familie pariziană, domiciliată, ca atîtea respectabile familii pariziene, într-un cub sobru și cenușiu. Toate păreau la locul lor și acolo, printre oamenii cu mișcări și gesturi reglate cu precizie de ceasornic, și toate ar fi fost bune și frumoase, numai că domnului Hulot i s-a făcut la un moment dat sete; și, pătrunzînd în bucătăria ca o cazemată albă a familiei Arpel, pentru a bea un pahar de apă, a avut, desigur, cel puțin o ezitare, aflîndu-se dintr-o dată în acel teritoriu «minat», cu frigidere, reșouri, uscătoare, grătare, rîșnițe, mixere, malaxoare și cuptoare ascunse în albul viclean, acolo unde fiecare obiect părea să ascundă o primejdie, unde aparatele se porneau dintr-odată să umble, să geamă, să scoată flăcări, și unde fiecare manetă, fiecare buton alb sau negru, fiecare sîrmuliță din mulțimea de sîrmulițe în zeci de culori provoca adevărate focuri de artificii și reacții în lanț. «Unchiul» Hulot (toate acestea se întîmplau în «Unchiul meu») nu își putea găsi locul, acolo, printre țevi, săgeți și butoane, și a părăsit abătut aleile cu pietriș roz și albastru ale familiei Arpel, nu fără a deregla, mai mult sau mai puțin involuntar, toate mecanismele întîlnite în cale, malaxoare, mixere sau oameni... Domnul Hulot își apăra astfel, vrînd-nevrînd, condiția spirituală și umană.

Într-un Paris futurist

Încă cinci ani de reflecții, și apoi încă o «descindere», de data aceasta în inima unui super oraș modern, într-un viitor în care a pătruns, decisiv, prezentul. În «Play Time», capodopera de ironie surîzătoare a lui Tati (pe care, poate, o vom vedea și pe ecranele noastre, cîndva, deși ne-am cam pierdut speranțele), domnul Hulot se apropie de «pragul de sus» al experiențelor sale de viață. Însoțind un grup de turiști din Kansas sau din Texas (dar ce importanță mai are...) printr-un Paris futurist, Hulot parcurge experiența vizitatorilor-roboți, care regăsesc, firește, New York-ul, acolo, pe malurile Senei. Cam asta ar fi experiența de viață (deloc liniștitoare!) pe care o propune acest film, cum scria cineva, «de geniu în stare pură». Și aici, chiar și aici, în Parisul new-york-ez, toate par a fi la locul lor, și Arcul de Triumf, și Nôtre-Dame-ul, și Turnul Eiffel, numai că ele sînt văzute doar ca un reflex fugitiv în oglinzile de sticlă ale buildingurilor. În rest, toate sînt bune și frumoase: dactilografele stau în cuști și funcționarii rătăcesc în labirinturi demențiale, apartamentele blocurilor moderne de oțel și sticlă au vedere directă spre străzile fără viață, în care semnele de circulație par uriașe rebusuri înscrise pe pînza asfaltului de imaginația unor pictori frenetici... Filmul acesta debordant de gag-uri, zebrat cu fulgere de neliniște și spaimă, capătă, în progresie, proporții de rîs amenințător. Partea a doua (inaugurarea unui mare local parizian) are aspect și forță de cascadă. Gagurile se succed aproape fără pauze de respirație. Nu numai Hulot, ci împreună cu el, toți spectatorii sînt introduși parcă într-o centrifugă amețitoare, acțiunea însăși devine vîrtej, culminînd cu o secvență demnă de inspirația unui Raymond Devos: un carusel de automobile își prelungește sensul giratoriu spre infinit.

Pe autostrăzile Europei

Această antologică secvență automobilistică i-a îndreptat ochii și pașii domnului Hulot spre marile șosele.

lej de rîs și ironie. Încă o dată simțul de observație al acestui «personaj de contrast» al timpurilor moderne, căruia îi putem spune Hulot, pentru a nu-l confunda cu Tati (deși «confuzia» nu poate fi nimănui fatală) capătă promulgui și progresului? Ar fi o tristă greșeală. Nu știu dacă rațiunile care l-au îndemnat pe Tati — acest cineast de geniu, cu o inegalabilă conștiință profesională și cu un profund simț al realului — să prospecteze «timpurile moderne»,

«Unchiul meu»: terorizat de obiectele civilizației moderne

Astfel se face că, fără a mai recurge la cei cinci-șase ani de «curaj», călătorul cu umbrelă și șosete cadrilate s-a aflat dintr-odată, în «Trafic», pe autostrăzile Europei, în drum spre marea expoziție de automobile din Amsterdam. Un nou și generos prilej de rîs și ironie.

Și drumurile lui Hulot-Tati nu se vor opri, desigur, aici...

Să tragem, cumva, concluzia că Hulot este un inadaptat, o victimă a «civilizației mecanizate», că filmele lui Tati (fiecare, în felul lui, antologic) sînt satire la adresa modernismului și progresului? Ar fi o tristă greșeală. Nu știu dacă rațiunile care l-au îndemnat pe Tati — acest cineast de geniu, cu o inegalabilă conștiință profesională și cu un profund simț al realului — să prospecteze «timpurile moderne», pot fi comparate, cumva, cu cele de altădată ale lui Chaplin... Cert este că Tati și Hulot nu se războiesc nicicum cu «timpurile moderne». Dimpotrivă. Filmele lor — moderne ca stil, moderne prin concepție, moderne prin spirit — respingînd cu dezinvol-

tură formele monstruoase și aberante pe care le poate implica și le implică civilizația de consum pe traiectoria progresului, devin adevărate pledoarii pentru ceea ce trebuie să fie în substanța lor «timpurile moderne». Tati și o atitudine fundamental progresistă? De altfel, nu fără semnificații, stingherul domn Hulot, cel pe care îl înspăimîntă la culme rîșnița electrică a familiei Arpel, ajunge să fie, în «Trafic», inventatorul unei teribile instalații de camcesta captivant și straniu, rătăcit într-o lume care-l respinge și-l izolează, își permite sublimul lux de a lupta în bătălii de mult pierdute. Este doar unul din «paradoxurile» tragice ale acestui suav personaj de comedie.

«Vacanța domnului Hulot»: începutul călătoriei spre timpurile moderne

Hulot — conservatori, retrograzi? Nicidecum. Pledoaria fără drept de apel pentru «conservarea» umanului poate fi considerată oare o atitudine retrogradă? «Rezistența» împotriva dezumanizării, a transformării treptate a omului în robot, nu este oare ping pe patru roți, cu însușiri miraculoase. Hulot, însuși, ține pasul cu tehnica. Dar își apără cu îndărătnicie, cu ironie acidulată, și chiar cu autoironie, speța, de orice denaturări spirituale. De aici, uneori senzația de don-quijottism a acțiunilor sale: personajul a-

Cel mai sociabil singuratic

Hulot conține în structura sa multe alte paradoxuri revelatoare. Este, de pildă, cel mai sociabil singuratic pe care l-am întîlnit vreodată în drumurile noastre. Din aceastătă alăturare de însușiri contrarii, și contradictorii, plăsmuiește Tati aliajul numit Hulot, împrumutîndu-i totodată propria personalitate, însoțindu-i ca o umbră (sau mai exact, ca o lumină) peregrinările prin lume. Visător și poet, pierdut în deșertul marilor orașe, Hulot poartă mereu cu sine gîndul bun și încrederea în om, a celui care l-a născut și i-a împrumutat chipul și asemănarea sa sufletească...

Semnificațiile travaliului cinematografic întreprins de Jacques Tati pe parcursul a peste patru decenii de activitate (primul său scurt-metraj, «Oscar-campion de tenis», datează din 1932!) sînt teribil de laborioase. Există, azi, în universul cinematografic o «lume Tati», pe care o recunoști dintr-o privire.

Cîți cineaști se pot mîndri cu această realizare? Tati — personajul și regizorul — cumulează, în chip fericit, jocul, copilăria, fantezia, libertatea, într-o captivantă sinteză. Văzîndu-i filmele, poți face zeci, sute de asociații vizuale sau tematice, și totuși Tati rămîne unul dintre cele mai «originale» produse ale artei a șaptea din toate timpurile.

Casa familiei Arpel te poartă cu gîndul spre literatura lui Urmuz, labirintul instituțiilor din «Play Time», lumea întortochiată în care omul se pierde pe sine, duce spre Kafka, și între aceste extreme care — de ce nu? — se pot întîlni, opera lui Tati este un imens rezervor de sugestii.

Dar dincolo de caruselul în cerc închis al automobilelor din «Play Time» este manejul din «Zi de sărbătoare», tristețea copilului din «Unchiul meu», melancolia lui Hulot la sfîrșitul «Vacanței»... Peste tot, și peste toate, dincolo de comicul reținut sau vioi, franc sau pudic, al tuturor acestor filme de bijutier, și dincolo de vîrtejul timpurilor moderne, este și va rămîne tristețea tonică a lui Jacques Tati...

Călin CĂLIMAN

FILMUL ȘI SOCIETATEA MODERNĂ

Filmul este un fel de butelie de Leyda : condensator și totodată transformator de energii spirituale

sîntem ceea ce

Cu poezie despre degradare («Roma»)

meritǎm sǎ fim

Viața ca-n filme» a devenit cu vremea nu atît un reproș adus cinematografului, care inventă basme de necrezut în afara întunericului sălii, cît livrescului vieții — viață ce începe să nu mai aibă fantezie proprie și seamănă tot mai mult cu filmele. Ba și cu stilurile regizorale. «Am tras o spaimă ca-n filmele lui Hitchcock», «ăsta-i un asasinat à la Polanski», «o farsă absurdă și nătîngă à la Norman Wisdom». Unde e hotarul, cine imită pe cine — vorba articolului lui H. Dona. Interesant însă că nimeni nu pierde din această pastișă — uneori autopastișă pentru că și filmele se pot relua, monoton. De fapt, nu ineditul temei, ci unghiul concret din care e ea abordată, așa încît să stimuleze la meditații, dă tonul operei și importanța ei. Nu stilul unei realități, ci semnificația ei profundă, într-un anume context istoric și social dat, îi conferă certificatul interesului nostru artistic sau uman. Deci finalitatea, rațiunea operei sau a faptului de viață.

Polanski n-ar fi putut ridica filmul psihologic de groază la importanța pe care o are el astăzi într-o anume parte a lumii, dacă regizorul n-ar fi trăit astăzi într-o realitate dată, relevîndu-și și relevîndu-ne una din direcțiile, din obsesiile acestei realități. Și dacă nu și-ar fi stabilit ochianul exact în zona de maximă iradiație a psihozei: S.U.A. Crima de la Bel Air, asasinarea președintelui Kennedy, nu imită filmele lui Hitchcock și Polanski, așa cum nici filme ca «Fundătura» (Polanski) ori «Șapte zile în mai» (Frankenheimer) n-au imitat ci doar au intuit cu un ceas mai devreme, au anticipat evenimentul concret pînă la senzaționale amănunte. Ce e altceva creatorul decît o busolă indicînd direcția, sensul călătoriei în istoria trecută și viitoare a societății, ori în necunoscutul din noi, în marea aventură interioară?

De la Fritz Lang-citire

Desigur, aceste previziuni tulburătoare, mesaje, avertismente ale artei către realitate, în trecut mai rare, uneori unicate în opera unui creator sau chiar în producția unei școli, devin astăzi din ce în ce mai frecvente. Îngrijorător de frecvente, simptomatic pentru maladia unui secol, a unei societăți. Naiva anticipație a lui Fritz Lang, «Metropolis», supraviețuiește monumentalului naufragiu al expresionismului german, tocmai pentru că indică una din aceste posibile erori fatale ale civilizației tehnice. Din alt naufragiu spectaculos, cel al noului val francez, rezistă curentului uitării doar cîteva filme — poate nu cele mai originale ca expresie — dar sigur cele care au precizat temperatura filozofică a mentalității unui deceniu: «Cele 400 de lovituri» ale lui Truffaut, privire cruntă și lucidă a copilăriei postbelice fără iluzii (amintind altă capodoperă a neorealistului «Sciuscia» a lui De Sica). «Viața particulară» al lui Malle, care era dosarul unei psihoze: idolatria cu toate consecințele ei tragice, ori «A-și trăi viața» al lui Godard, pentru suflul specific, ritmul precipitat de autodistrugere al unei generații. Și aș mai aminti o operă oarecum în afara noului val, dar în stilul lui necruțător realist, «Fericirea» Agnèsei Varda — vivisecție de o cruzime rafinată, invitație la scoaterea măștilor surîzătoare și la descoperirea crimei morale ascunsă sub teoriile cele mai idilice ale mentalității burgheze: așa-zisa armonie a «triunghiului», a menajului fără dragoste și prietenia fără încredere.

Cu naivitatea de ieri despre angoasa de azi («Metropolis»)

Coșmare?

S-a spus despre filmele lui Fellini: «sînt fantasmele regizorului, coșmarele lui filmate pentru a se elibera de ele, ca după o confesiune psihanalitică». Dacă ar fi doar atît, Fellini nu s-ar bucura decît de aprecierea cîtorva specialiști ai sondării subconștientului iar pentru masele largi, el ar rămîne necunoscut. Dar debusolarea unei întregi societăți rezidă în ele: în «Dolce vita» și în «8½», în «Satyricon» și mai ales în ultima, «Roma» — angoasa și deruta acestui secol, obsesiile și iluziile lui sparte pe rînd, cu mare artă, ca baloanele multicolore. Ele grăiesc spectatorului de azi despre o întreagă lume ce moare sufocată de propriile ei miasme. Poluarea fizică și spirituală a Romei — frumoasa Romă în anul de grație 1972 — iată direcția S.O.S.-ului fellinian din ultimul lui mesaj. În timp ce, la antipod, exact în direcția contrară a restabilirii unui echilibru social și moral, acți-

→

onează filmele lui Damiano Damiani, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi, Giuliano Montaldo, indicîndu-ne de unde vine salvarea, încotro și de ce «clasa muncitoare nu va ajunge în rai» (ca să parafrazăm titlul unei satire a individualismului ce duce la eșec, unul din filmele politice care au reținut cel mai mult atenția la Cannes-ul de anul acesta).

Am văzut mai demult la o selecție a filmelor de artă, o anticipație cam sumbră, «M-Secretul», o fantezie științifică a unui tînăr regizor italian cu o netă orientare de stînga. Viziunea lui era cam naivă pentru noi, cei care știm cu fermitate, bazați pe date economice și științifice ale socialismului, încotro se îndreaptă societatea viitorului. Tînărul cineast imagina, ca odinioară Fritz Lang, o utopie terifiantă, dar nu lipsită de un anume temei real de îngrijorare. El își închipuia o societate de larg consum ajunsă la maximul ei de dezvoltare, în care puterea intrată pe mîna unor veroși oameni de știință ar putea deveni instrumentul unui masacru în masă. Unul dintre acești regi ai invențiilor descoperise posibilitatea transformării reziduurilor alimentare în hrană; dar după ce îmbogățește societatea în chip senzațional, el devine — ca și eroul lui René Clair din «Frumusețea diavolului» — indezirabil oligarhiei științifice. Și-atunci este răpit și făcut inofensiv: i se provoacă pierderea memoriei și e internat într-un lagăr de muncitori rămași fără lucru (pentru că mașinile fac totul în locul oamenilor). Lagăre elegante cu frigidere și televizoare, în care viitoarele victime joacă șah, pînă în clipa în care vor fi chemate în imensele pulverizatoare, practice, elegante, ce le vor face să dispară silențios, fără urmă și durere. «Cumplit — nu ăsta e viitorul omenirii» au replicat, pe bună dreptate, tinerii veniți în acea toamnă la San Marino din toate colțurile Italiei. Aveau dreptate — filmul lui Agosti

Cu un ceas mai devreme despre moartea unui președinte («Șapte zile în mai»)

Cu umor despre groază («Fundătura»)

Cu zimbet despre moartea sentimentelor («Poveste de dragoste»)

nu înfățișa decît un înspăimîntător: «ce-ar fi dacă», asemenea altui film de ficțiune politică (genul e relativ nou și capătă o largă adeziune de public) — filmul celei mai angajate, din punct de vedere politic, regizoare italiene de azi, Liliana Cavani. Și anume filmul «Canibalii». Dar calea reală, calea sigură, o reprezentau acele greve muncitorești și studențești îndelung filmate pe 16 mm ori pe 8 mm de profesioniști dar mai ales de amatori, oameni ce luau prima dată aparatul în mînă numai ca să afirme răspicat: drumul spre viitorul omenirii trece neapărat pe aici, prin revoluție. Dar arta — excepție, arta-alarmă, arta-S.O.S. se va ocupa în continuare de acele cumplite erori pe cale să ne aducă în impas, dacă... Impas general, cataclism general, cataclism-social ori moral — ca în filmele amintite, ca în acel «Ultim țărm» al lui Stanley Kramer, ori la alt capăt, dar deloc mai puțin periculoase, erorile noastre de toate zilele. Fatalele noastre mici, catastrofice erori.

Privește înapoi cu mînie

Cu cîteva din aceste erori ne-au pus față în față, răspicat, cîteva filme românești, poloneze sau maghiare din ultima vreme. «Viață de familie» al lui Zanussi — rupere dureroasă dar salutară a unui tînăr de familia sa degradată, analiză de mare penetrație psihologică și socială, de aspră radiografiere a complicatului proces. Am văzut și «Povestea de dragoste» al lui Szabo, delicat studiu, muzical construit, al fugilor noastre după himere, după un trecut ireversibil, după un prezent pe care-l ratăm, fatalmente, privind înapoi, ca în legenda lui Orfeu.

Critica noastră a subliniat îndeajuns impactul energic cu spectatorul — obligat la o atitudine activ-critică de reevaluare a unui trecut istoric (nu mult îndepărtat — prin filme de anvergura poli-

Cu vigoare despre morbiditate
(«Viața de familie»)

Cu mînie despre eroare
(«Gioconda fără surîs»)

Cu răceală despre crimă
(«Repulsie»)

Cu luciditate despre copilărie
(«Cele 400 de lovituri»)

tică și socială a «Puterii și Adevărului»). Eu aș aminti și o reușită a noastră mai veche, «Gioconda fără surîs», la care drama individuală primea de asemenea determinări energice, încărcătura unei epoci. Captare și în același timp propagare a undelor sociale, a ideilor bune conducătoare, generatoare de noi idei. Cinematograful e un fel de butelie de Leyda, condensator și totodată transformator de energii spirituale. Dar, într-o formulă simplă: energia realității,intrată în condensatorul lui Lumière,devine, propagată în sala de spectacol, o altă energie, superioară spiritualicește, pentru că într-însa e investită și direcția pe care o indică talentul, forța de influențare, originalitatea gîndirii creatorului. Malvina Urșianu ne propune rememorarea unei erori concret istorice ce-a transformat cîndva în dramă o poveste de dragoste și care, cu toate că a fost depășită, poate rata prin consecințele ei, în continuare, existențele cuplului dizolvat. De fapt, autodizolvat. Pentru că vina e, deopotrivă, individuală și socială — sesizează cu obiectivitate autoarea — optica eronată aparținea, e drept, unei epoci dar și unui imens orgoliu personal. O fată ambițioasă care vede în dragoste doar o competiție valorică și nu o armonizare a personalităților — fiecare valoroase în sine. Dar ineficiente în cuplu. Mai concret: Gioconda Silviei Popovici nu poartă pe ecran (cum nu poartă nici Stoian-ul lui Mircea Albulescu din «Puterea și Adevărul») «predestinarea» unei epoci istorice (devreme ce alții în aceleași împrejurări au acționat altfel), cît predestinarea unui caracter. A unui orgoliu excesiv, a unei ambiții sterilizante. Ambiția de a-și domina partenerul — socotit nu partener ci adversar. De a-l umili cu inteligența agresivă. Și aici stă probabil finețea observației psihologice a autoarei noastre. Nu o damnație a istoriei ori a profesiei ce ar usca-o, chipurile, ascunde drama Giocondei, ne face să înțelegem cu ascuțit spirit critic Malvina Urșianu, ci a propriei erori: orgoliul necauterizat la vreme.

Aici rezidă utilitatea — într-un sens superior — a artei-dezbatere. A artei-burghiu ce taie nodurile gordiene ale crizelor noastre de conștiință. Sîntem cam ceea ce merităm să fim. În viață și în artă. Ne demonstrează viața. Ne demonstrează arta.

Alice MĂNOIU

FILMUL ȘI SOCIETATEA MODERNĂ

Pentru 2,5 dolari: o bătaie cu șobolani, o pisică strangulată, un viol și cîteva bătăi

o seară de cine

Ecranul american se face din ce în ce mai mult martorul unei escalade a violenței. Brutalitate, teroare, sadism, morbiditate, droguri, violuri, crime alcătuiesc peisajul curent al filmului produs în ultimii ani în Statele Unite. Succesul unei «Love Story» apare singular atunci cînd dragostea e concurată cu atîta succes de filme care generează frica și spaima. Ecranul nu face însă decît să reflecte ecourile unei societăți ale cărei contradicții antagonice au ajuns la paroxism nu numai în domeniul economiei dar și în ansamblul vieții sociale și morale. Calitățile artistico-profesionale incontestabile ale filmelor le fac cu atît mai dăunătoare prin influența nefastă pe care o exercită asupra tinerelor generații și a psihozei de masă pe care o creează. Ziarul Times lansa o aprigă polemică împotriva acestei sinistre fresce sociale.

În ediția internațională a ziarului Herald Tribune, publicistul Russell Baker invoca la rîndu-i armele ironiei pentru a lansa un semnal de alarmă împotriva acestei noi calamități sociale, travestită nu o dată de farmecul unor mari actori.

A.D.

Tatăl fetei omorîte trăgea într-una

Ieri seară, nevastă-mea și cu mine ne-am dus la cinema — *spune Baker în confesiunea sa desigur nu inspirată de fapte imaginare.* Biletul ne-a costat cîte doi dolari și 50 de cenți de persoană. Nu am cumpărat floricele care costă 50 de centi punga, nici băuturi răcoritoare, care costau 25 de cenți, nici bomboane de la bar care costau 35 de cenți și sînt destul de mari ca să mănînci din ele pe săturate.

Cînd în sală s-a lăsat întunericul, pe ecran a apărut un desen animat. Era un om, care părea tare nervos și alerga pe niște patine cu rotile. Deodată, mașinile care treceau la început pe lîngă el, începură să treacă peste el, fără să-l bage în seamă. Așa, omul nostru s-a văzut proiectat într-o groapă și mai multe bombe i-au căzut în cap; apoi a nimerit într-o gură de sobă și păru că se mistuie cu totul în flăcări, dar nu-i fu dat să se prăpădească așa. Lovitura de moarte îi veni din partea unui obuz azvîrlit dintr-o gură de tun.

Filmul artistic a început într-o atmosferă pastorală. Se vedeau frumoasele întinderi ale unei pajiști englezești, un țărm de mare și un mic sat, tot englezesc.

În timp ce păstram încă în suflet bucuria frumosului peisaj abia zărit, un bărbat care sorbea dintr-un pahar

...un magistrat sosi, dar căzu răpus de un glonte...

ma la New York

Între timp nevasta era violată, după ce primise doi pumni zdraveni în falcă

într-o cîrciumă, apucă mîna bărbatului din fața sa și i-o împinse cu putere către buza paharului, care se sfărîmă, iar palma acestuia începu să sîngereze.

După un timp, într-o casă mai mult sau mai puțin depărtată de acea pajiște, un alt bărbat deschise dulapul din dormitor și găsi pisica nevesti-si strangulată de umărașul de haine.

Omul hotărî să se întoarcă înapoi în sat.

Cîțiva dintre lucrătorii, pe care el îi tocmise să deretice prin ogradă în ziua aceea, plecaseră cu un camion puțin timp înainte de venirea lui. În drum s-au întîlnit și aceștia au început să bareze prin ciocniri repetate calea camionului condus de bărbat. În cele din urmă eroul nostru scapă cu viață.

După aceea, lucrătorii cu pricina l-au luat cu ei la o

→

vînătoare și l-au părăsit aproape în mijlocul unui teren mlăștinos. Bărbatul împușcă o pasăre.

Între timp, acasă, nevasta era violată după ce primise doi pumni zdraveni în falcă. Cel care o atacase, unul dintre oamenii tocmiți cu ziua, era acum amenințat cu pușca de către un altul, care viola și el femeia.

La o petrecere tinerească care avea loc la clubul bisericii, un băiat pe jumătate ticnit începu să răsucească gîtul unei fete, căreia cu o clipă mai devreme îl făcuse curte.

Apoi băiatul pe jumătate ticnit o luă la goană peste cîmp și o mașină dădu peste el.

Conducătorul era chiar protagonistul nostru, soțul soției violate. Opri mașina și duse accidentatul la casa care se afla mai mult sau mai puțin depărtată de pajiște.

Tatăl fetei care fusese omorîtă apăru cu o pușcă și cu droaia de lucrători după el. Cu toții începură să azvîrle cu bolovani în casa în care soțul se baricadase.

Un magistrat sosi, dar căzu răpus de un glonte pe cînd încerca să-l convingă pe tatăl fetei ucise să nu distrugă casa aruncînd cu bolovani în ea.

Focuri de armă se auzeau de jur-împrejurul casei. Mobilele explodau în bucăți și pretutindeni se vedeau pete de sînge. Unul dintre simbriașii cu ziua începu să azvîrle în casă cu șobolani vii.

Soțul asediat duse băiatul pe jumătate ticnit sus. Acolo băiatul dădu cu ochii de nevasta acestuia și se repezi să-i sucească gîtul. Din fericire, însă, soțul interveni la timp și îl potoli.

Între timp,în bucătărie, apa pe care soțul o pusese pe plită începu să clocotească și el veni tocmai la timp ca s-o azvîrle în capul unuia dintre lucrătorii care se pregătea să sară pe fereastră. Îl opări. Alți lucrători începură să facă bucăți acareturile ce se aflau prin grădină.

Tatăl fetei omorîte trăgea într-una ca să-și asigure retragerea pînă în dreptul ferestrei pe care sări în grădină. Dar soțul apucă un fel de măciucă cu ajutorul căreia împinse un butoi care se prăvăli spre fereastră și-i sfărîmă tatălui fetei ucise un picior.

Soțul înșfăcă o bară metalică care era la îndemînă și începu să fugărească omul care azvîrlise cu șobolanii vii.

La etaj, unul dintre simbriașii cu ziua, profitînd de vacarmul de jos, sfîșie veșmintele ce mai rămăseseră pe nevastă. Un altul, parcă supărat pe pauza aceasta în care nu se mai vărsase nici o picătură de sînge, luă o pușcă și îl ucise. Apoi începu să se bată cu soțul și amîndoi se rostogoliră de-a lungul scării, într-o trîntă pe viață și pe moarte. Ajunși jos, în fața căminului, soțul reușește să arunce o oală metalică în capul simbriașului criminal. Acesta, în stare de agonie avansată, se clătina pe picioare cu capul ascuns în vasul de metal.

Atunci, un om nedefinit — să fi fost oare predicatorul de la clubul bisericii? — încercă să-l omoare pe soț.

Nevasta trase fără să ezite și-l ucise pe ipoteticul predicator.

Cu un ultim efort, soțul înșfăcă băiatul pe jumătate aiurit de ce vedea, îl zvîrli în mașină, își luă și nevasta și o porni la drum într-o goană turbată.

În colțul buzei, abia perceptibil, se putea zări un surîs înțelept.

Seara de cinema luă sfîrșit.

Ecranul nu face decît să reflecte ecourile unei societăți, ale cărei contradicții antagonice, în domeniul vieții sociale și morale, au ajuns la paroxism

FILMUL ȘI SOCIETATEA MODERNĂ

cri
Voi

Nu știu sigur dacă oamenii se modifică, dar personajele, cu certitudine, da. Imobilizați în aceeași neclintită soartă, eroii parcurg aproape de fiecare dată pe altă cale traiectoria destinului lor. Ei nu comit decît rareori același act din aceleași motive, evenimentele știute sînt retrăite de ei cu reacții imprevizibile, mobilurile schimbîndu-se modifică faptele identice, astfel încît destinul lor, definitiv închis, rămîne totuși receptiv unui nou sens neașteptat.

Bănuiam că, între timp, domnul Voinițchi se schimbase. Reîntîlnindu-l, cu prilejul oferit de Mihalkov-Koncealovski, mi-a confirmat unele certitudini și totodată mi-a întărit unele, noi ivite, îndoieli, referitoare la persoana domniei sale.

Cele două împușcături

Revăzîndu-l în acea culminare a «scenelor din viața de la țară», privindu-l cum repetă cel mai spectaculos

M-am întrebat,
dacă trăgînd asupra cumnatului său
două gloanțe,
Voinițchi nu viza, poate, pe altcineva

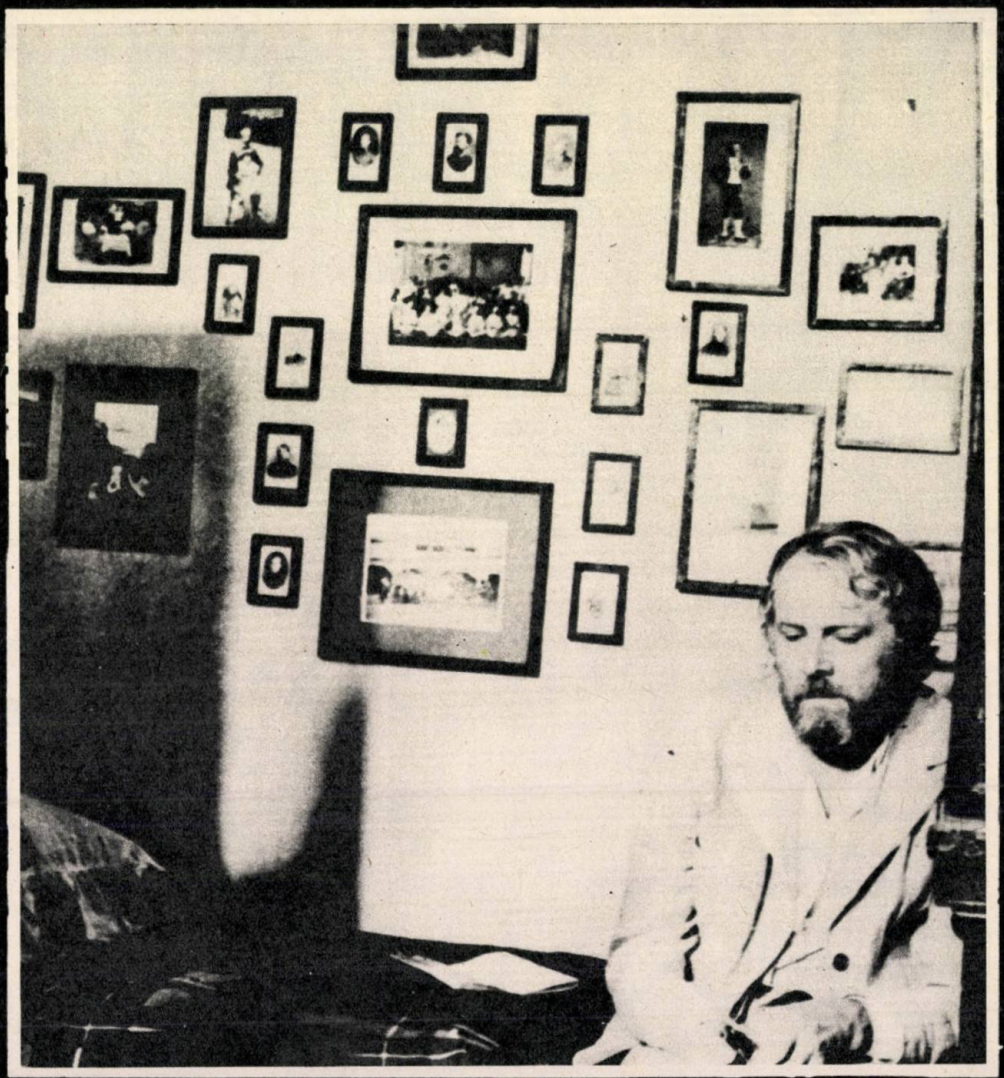
ma domnului nițcki

gest al existenței lui, mi s-a confirmat adevărul pe care-l știam cu toții, de altfel, și anume că ucigașul era un mort, un om asasinat demult în alte împrejurări. Dar mi-am pus întrebarea dacă, trăgînd asupra cumnatului său două gloanțe, Dl. Voinițchi nu viza poate, fără să știe, pe altcineva; își îndrepta poate, fără să fie conștient de acest fapt, arma ucigașă împotriva altcuiva, țintind nesigur în adevăratul asasin; cel care, neîntrerupt prezent și invizibil în scenă și continuîndu-și opera distrugătoare sub ochii noștri dar nevăzut de nimeni, era constant evocat fără a fi identificat. Împotriva celui care face să ricoșeze, cu necesitate, gloanțele domnului Voinițchi și dă împușcăturilor sonoritatea ridicolă a unor pocnitori puerile, transformînd instantaneu un act disperat într-un gest derizoriu. Lentele asasinate săvîrșite în locurile unde nu se întîmplă nimic, nimicirea individului de către nimic. Și de astă dată, la sugestia de o infinită discreție a regizorului, am reușit să văd faptul rămas mie invizibil pînă acum: nimicul are umor. Eroii cehovieni sînt axați pe dorința inflexibilă de a trăi plenar, căreia realitatea îi opune consecvența mecanică a nimicului; patimei iremediabile pentru existență i se oferă continuitatea mașinală a refuzului, elanul lor, mereu neostenit reluat spre viață, este întîmpinat de formele multiple ale absenței tenace. Contradicția dintre aproape nesfîrșita energie vitală și nimicul inepuizabil pe care se aplică, dintre frenezia pasională și absența în care se consumă, generează tragicul, dar totodată, prin funcționarea mecanică a contrastului, prin stabilitatea mașinală a disproporției, și grotescul. Uneori, cît patos, tot atît grotesc. Ce pradă mai grasă pentru grotesc decît personajul patetic? Și apoi, nimicul este inventiv. Inventivitatea obtuză și umorul rău al nimicului, cu un elementar qui-pro-quo de valori și non valori, cu recuzita rudimentară a bufoneriei — orizont de mucava pictată, încurcături de cauze și pretexte, păpuși de cîlți aranjate în trompe-l'oeil — reușește să capteze disponibilitatea pasională a personajului, îndrumîndu-l spre eșec și căutînd totodată să transforme eșecul tragic în păcăleală lugubră, fervoarea consecventă în nătîngă inutilitate, parodiind zbuciumul prin scălîmbăieli paiațerești. ...Sugestii suscitate de apariția celui despre care uitasem aproape cu toții că-l chema dl. Voinițchi, redus la un nume generic și un diminutiv, Unchiul Vania, făptură în sine, un becher crepuscular fiind aproape omologabil cu o fată bătrînă, ființă pierdută într-un neverosimil, exact și cumplit capot înflorat și veșted. De fapt, filmul începe cînd farsa a luat sfîrșit. «Personalitatea luminoasă» a devenit umbra care rătăcește fără a-și putea găsi tihna.

Crimă sau sinucidere

Deoarece — iată opera. Rezultatul nul al imensei energii desfășurate cu frenetica răbdare a pasiunii, de-a lungul unei vieți: dl. Serebreakov, falsul savant, zero-ul care însumează anii, eforturile și iluzia domnului Voinițchi. Dl. Serebeakov, rabla țanșoșă, căzătura fudulă întrupează, concret și simbolic, eșecul domnului Voinițchi. Atunci unchiul Vania vrea să ucidă, poate nu atît aparența lui Serebreakov, cît realitatea propriului eșec. Deci nu ar fi exclus ca exasperatul act justițiar să constituie un gest deviat de auto-pedepsire, de

Unchiul Vania pierdut printre zadarnice păreri de rău



furie autodistructivă, iar asasinatul ratat să manifeste o deturnată încercare de sinucidere. Dar poate că dl. Voinițchi viza totuși pe altcineva, sau mai exact, altceva... Și iată-l rătăcind cu acea neliniște lentă, cu mișcări trudnice, trebuind parcă să care după sine greutatea propriului hoit, să-l tîrască anevoie prin timpul oprit (deoarece timpul nepolarizat de un obiectiv își pierde dinamica și coeziunea și se descompune în momente încremenite) întîmpinînd clipă de clipă rezistența duratei stătătoare, care trebuie totuși străbătută. Ceea ce Mihalkov-Koncealovski și Smoktunovski realizează desăvîrșit. Iată-l osîndit să bîntuie din încăpere în încăpere, în acea de neuitat hărăbaie, cu uși care nu se închid și scîrțîie, subțiri rînjete sonore, plină de hîrțoage îmbîcsite, de pîclă, de samovare radioase, de tăceri, dulapuri inutile și zadarnice păreri de rău, cu o cameră de biliard în care, prin tavanul găurit, plouă, cu mașină de cusut și o hartă a Africii. Lipsit fie și de năluca unei pasiuni care să dea substanță, materie existenței, domnul Voinițchi, devenit o umbră, oscilează, fără a-și putea găsi locul, între realitatea obiectivă, de un concret tenace și spațiul fantomatic subiectiv, propria-i irealitate. Este, cred, ceea ce a reușit regizorul prin contrapunctul de peliculă color și alb-negru. Și totuși...

Contra și pentru

Nu a existat totuși în personalitatea înzestrată a domnului Voinițchi un nefast «unic defect» (cum se spunea despre nefericitul prinț) care a concretizat necesitatea în destin? Nu a existat cumva, în însăși natura individului învins, o trăsătură nebănuită sau nemărturisită, care să fi colaborat cu necesitatea potrivnică la înfrîngerea lui? Nu cumva, în făptura integră a domnului Voinițchi, o carență trădătoare să fi fost complice nimicului care l-a distrus? Întrebările sînt puse, nu pentru a copleși o victimă cu propria-i vină și a o condamna, ci pentru a salva, în înfrîngerea individului de către necesitate, responsabilitatea omenească. Deoarece, acolo unde există responsabilitate umană, poate exista și speranța. Încercarea individului de a se realiza prin opera altcuiva constituie premiza eronată a unui destin tragic. Generozitatea nemărginită a domnului Voinițchi față de Serebreakov manifestă poate și inhibiția de a-și măsura propriile limite. Pasionata uitare de sine exprimă poate și teama cunoașterii de sine.

Unchiul Vania lipsit pînă și de năluca unei pasiuni

Desigur pasiunea, prin însăși natura ei, cuprinde cu necesitate o autentică automistificare, dar totodată și îndoielile necesare care o hărțuiesc și o verifică distrugînd-o, dacă este preponderent sinceră auto-impostură, sau dimpotrivă, definitivînd-o. Unchiul Vania își jertfește cu patimă existența unei opere a cărei responsabilitate refuză să și-o asume, pentru a salva posibilitățile neverificate ale propriului eu. Dacă ar fi să dăm ascultare, încă o dată, celeilalte părți, ni s-ar șopti: realitatea nu oferă disponibilității pasionale a domnului Voinițchi nici un alt obiect, niciunul, fie și iluzoriu, necum adevărat. Obiectul patimii lui structurale neexistînd, ar fi trebuit să-l invente. Ceea ce pentru domnul Voinițchi nu ar fi fost, în definitiv, imposibil.

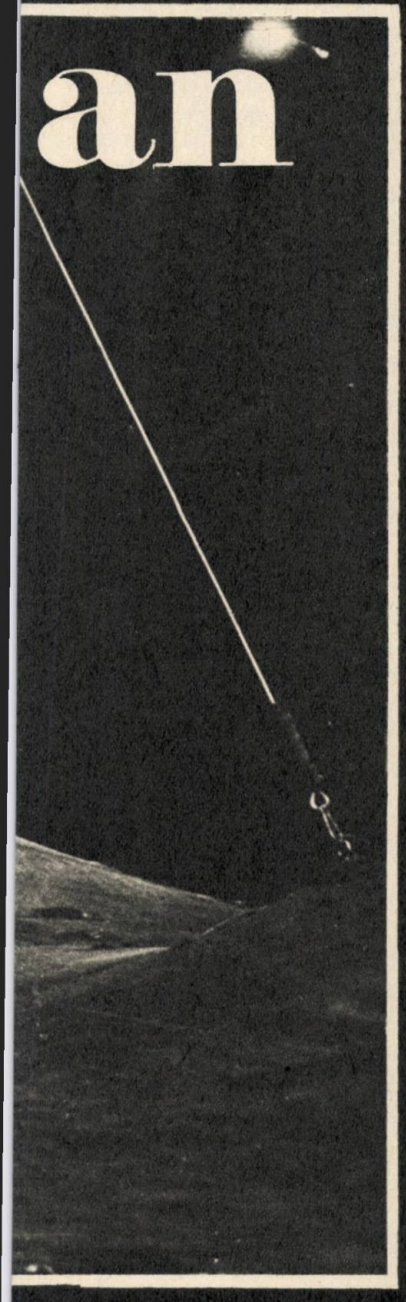
Dina ZAHARIA

FILMUL ȘI SOCIETATEA MODERNĂ

În film, epitetul «teatral» nu este niciodată măgulitor. Un spectacol scenic «cinematografic» marchează în schimb o calitate artistică deosebită.

Scena — suprafață mobilă («Yerma»)

scena, un ecr



Atunci cînd acțiunea unui film decurge nefiresc, cînd interpreții nu găsesc gestul sau intonația potrivite, cînd ambianța poartă o marcă de prefabricat, atunci se aruncă epitetul «teatral»; iar epitetul teatral, aplicat filmului, nu este în nici o împrejurare măgulitor.

Cu atît mai întemeiat, cinematograful de artă respinge categoria de teatru filmat, pentru acesta filmul-peliculă rămîne doar instrument de captare, pentru posteritate, a unui document artistic. Curios este (ați observat?) că reciproca nu este niciodată valabilă. Dimpotrivă. Unui spectacol de teatru cu atribute cinematografice i se adaugă în mod necesar o calitate. Spectacolul are mai mare mobilitate, un montaj al scenelor-secvență mai alert, un ton și o interpretare deosebit de firești. Putem fi siguri că ori de cîte ori filmul copiază teatrul, greșește, dar ori de cîte ori pe o scenă își face locul invenția cinematografică, spectacolul va avea o mai mare forță, va emoționa și convinge.

Iată cum, în rivalitatea mereu deschisă între una dintre cele mai vîrstnice dintre arte, cu capodopere vechi de două milenii și jumătate, și cea mai tînără dintre ele, care abia a împlinit vîrsta aproape normală pentru un om astăzi, 75 de ani, încă contestată de mulți ca artă, a apărut acest cert și ireversibil avantaj în favoarea acesteia din urmă. Așa se explică de ce tot corpul de elită al regizorilor din lume încearcă azi, prin tot felul de mijloace artistice, să spargă spațiul prea îngust al scenei, să creeze în cadrul ei o mișcare cinematografică, uneori folosind chiar ecranul și aparatul de proiecție sau alte instrumente de lucru specifice filmului.

În zilele în care imaginea e rege, demonul plastic împinge regizorii de teatru către tot felul de soluții care pînă nu demult erau de neimaginat în sanctuarul Thaliei. Texte clasice, fie prin numărul anilor care le-au statornicit valoarea, fie prin numărul de întîlniri avute cu publicul, sînt astăzi repuse în luminile rampei după o mizanscenă de cineast. De altfel și transferul mereu mai frecvent pe care regizorii îl fac, împărțindu-și activitatea între scenă, ecran și televiziune, contribuie ca o dată cu ei să migreze dintr-o sferă a artei în cealaltă și modalități pînă nu demult specifice fiecăreia.

Aș vrea să mă opresc însă numai asupra a două puneri în scenă de excepție, care mi s-au părut că integrează organic și inovator elemente cinematografice scenei.

Orlando furioso

Mai întîi spectacolul italianului Luca Ronconi, «Orlando furioso», care și-a cîștigat în multe țări ale Europei și Americii o faimă de montare de geniu. Primul act antiteatru pe care l-a săvîrșit Ronconi a fost *să anuleze* și scena și scaunele spectatorilor. Spectacolul său are loc în spațiile largi ale piețelor, în interiorul bisericilor, printre colonadele holurilor de palate. Echipa lui Ronconi a ieșit — precum au făcut-o cu 25 de ani în urmă confrații săi, regizorii neorealismului italian — cu «aparatul» în stradă. Orișice loc care putea oferi suprafața unui virtual pătrat cu latura de 25 de metri, putea găzdui acel fantastic *happening* teatral numit «Orlando furioso».

Epopeea tragicomică la care Ariosto a lucrat 10 ani (1506–1516) și a cărei lectură ar cere 8 ore, fusese *montată* de către Luca Ronconi (după o adaptare de Eduardo Sanguinetti) într-un spectacol de 2 ore. Cum a fost posibil? Mi-a[1] spus-o chiar regizorul: *«Am pornit de la ideea simultaneității. Mă gîndisem la cîteva scene mici, fiecare avînd în față cîțiva spectatori și doream să rotesc acțiunea într-un asemenea fel, încît să prezint fiecărui spectator din sală un montaj diferit. Lucrînd, mi-am dat seama că aceste montaje puteau părea un simplu joc intelectualist, sofisticat, deși divertent. Atunci m-am gîndit să aplic principiul mobilității și simultaneității nu numai la text, ci la toate celelalte elemente din spectacol: scenă, actori, public».* Rezultatul era un spectacol *montat* în înțeles cinematografic (de altfel în discuția cu Ronconi cuvîntul «montaj» revenea foarte des) și înregistrat parcă simultan de mai multe aparate de filmare.

Mai mult chiar, Ronconi se apropiase de film transformînd publicul în figurație, ca și cum filmînd în piețele sau pe străzile italiene ar fi făcut din trecători, în mod spontan, personaje de plan doi. Pentru că Ronconi a imaginat spectacolul său ca o serbare colectivă la care interpreți și spectatori participau aproape deopotrivă, amestecîndu-se neprevăzut în masa mulțimii nediferențiate. Cîteva practicabile pe rotile, împinse pe dedesubt sau lateral, tot de către actori, cînd scena respectivă nu le solicita nici o replică, formau prin alăturare platforme mobile pe care se juca. Apoi se desfăceau pentru a crea alte asemenea scene, în alte colțuri. Cu viteze periculoase, ele despicau astfel grupurile de spectatori, incluși în vîltoarea mizanscenei și care, amestecați printre actori, apăreau unii altora ca făcînd parte din spectacol. Cu excepția tînguirilor de dragoste ale lui Ruggiero și Bradamente, ale Angelicăi și ale lui Medoro sau de monologul nebuniei lui Orlando — singurele episoade interpretate aparte — spectatorul era obligat permanent să *aleagă* ce aventură să privească, ce epos să asculte, pentru că actorii recitau și jucau *simultan*. Era o verificare a forței lor de atracție. Competiția deschisă selecta publicul, o dată îngrămădit ca într-o piață publică să asiste la un eveniment inopinat, în timp ce, poate, un alt actor recita doar pentru unul sau doi spectatori. Poemele transcrise de la persoana treia la persoa-

Nuria Espert: o mare tragediană («Yerma»)

na întîi dădeau senzația confesiunii directe, a timpului prezent. Spectatorul era solicitat ca martor al clipei, dîndu-i-se sentimentul unei legături mai strînse între el și acțiune, senzație la care filmul accede mai lesne în întimitatea sălii întunecate.

Lamento-urile de un disperat lirism, intermezzo-urile melodramatic parodiate și în special scenele de luptă se orchestrau într-o imensă circoramă și o polifonie recitativă, ca într-o superproducție pe ecran panoramic cu sunet stereofonic.

Simultaneitatea «cadrelor» lui Ronconi m-a făcut să mă gîndesc la un alt creator, inovator al artei spectacolului, de astă dată cinematografic, și anume la Abel Gance. În anii '20, cînd imaginea se mișca încă cu timiditate pe pînză, dar cît de genială în sfiala ei, Gance propunea nu numai o nouă formulă de perspectivă sonoră dar și un ecran panoramic și faimosul său triplu ecran,care nu era altceva decît încercarea de a pune în contact spectatorul, *simultan*, cu mai multe scene. Așa puteam urmări, în același timp, un Napoleon în prim plan,mulțimile care-l aclamau și dezastrul înfrîngerii. Solicitare simulantă, nu numai vizuală dar și de conținut, de idee, prin această comprimare a timpului și prin proiectarea acestuia în viitor. Tot așa Ronconi redimensiona spațiul teatral și timpul acțiunii. Orice convenție fusese repudiată. Spiritul de echipă al oamenilor de teatru își găsise și el o nouă expresie. Am observat printre interpreți aceleași figuri care, cu o oră mai înainte, rupseseră biletele la intrare sau primiseră hainele la o garderobă improvizată. În echipa lui Ronconi, actorii nu interpretau doar rolurile personajelor ci și pe acelea de mașiniști, electricieni, figuranți sau garderobieri. Pentru ei, era experiența *teatrului total*.

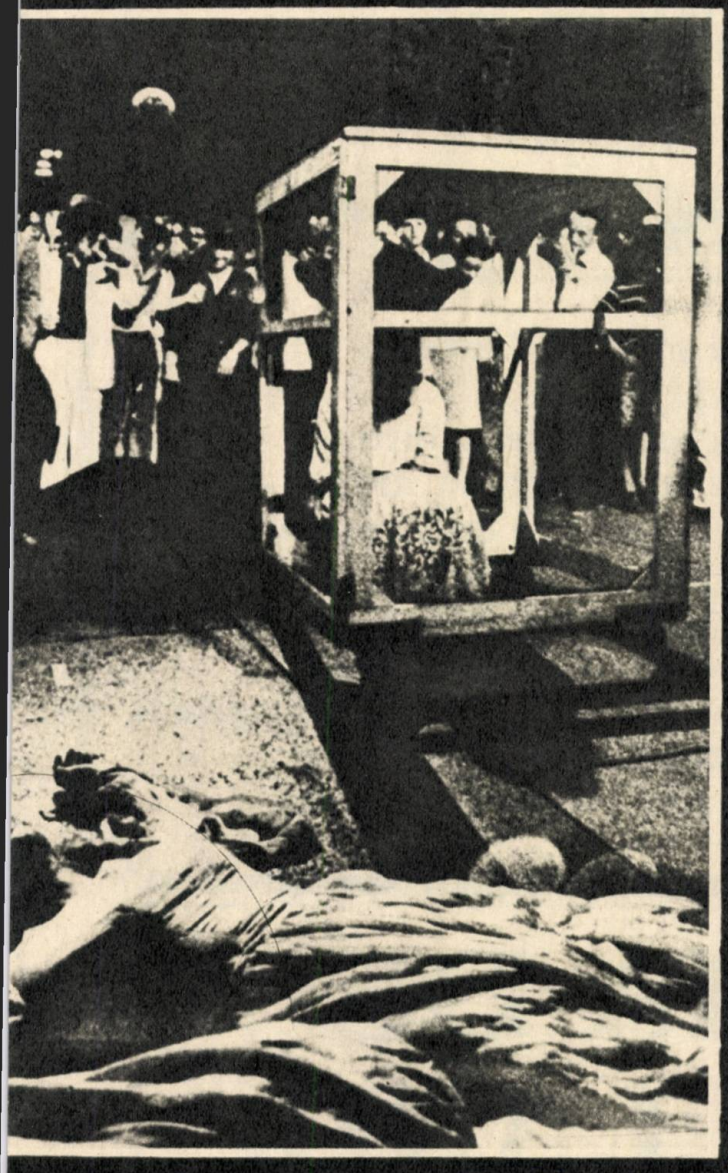
În timpul spectacolului am aflat că în acea seară, din pricina unui accident, interpretul lui Ruggiero nu putuse veni și Ronconi era cel care îmbrăcase haina și-i juca rolul. Era o interpretare strălucită. Mi s-a spus că regizorul putea interpreta dealtfel oricare rol, fără nici o pregătire, iar jumătate dintre actorii companiei puteau schimba, în orice moment, între ei, partiturile.

Yerma

Un alt moment de teatru cinematografic a fost cel oferit de trupa madrilenă a Nuriei Espert, cu piesa «Yerma» de Garcia Lorca, în montarea inovatoare a regizorului argentinian Victor Garcia.

Aici viziunea cinematografică era dată în primul rînd prin *modificarea* scenei în accepția ei tradițională. Victor Garcia a imaginat o «scenă» dintr-o pînză țesută din fire de oțel, de formă pentagonală, întinsă ca o foaie de cort și ancorată în plan înclinat printr-un sistem de frînghii pe un cadru metalic. Această «scenă», de o maximă mobilitate, vibra la fiecare pas al actorului, imprimînd spectacolului o permanentă și neașteptată mișcare. În răstimpul doar al cîtorva clipe, pînza putea fi — și era — manevrată prin frînghiile verticale în așa fel încît lua forma unduită a unui relief deal-vale-deal, ca în momentele următoare să se curbeze ca bolta unei grote, iar în final să se înalțe vertical, ca o pînză de corabie, pe care actorii,susținuți în scări ca de șa, continuau jocul lor pe această «scenă» devenită acum ecran.

Încă două elemente ale spectacolului semnat de Victor Garcia îl apropiau și mai mult de ecran. Culoarea sau mai exact spus lipsa de culoare. Cenușiul închis al pînzei metalice, albul murdar al costumelor cu numai cîteva accente de sepia și ocru brun sau complet negre, fundalul și el de asemenea negru, creau o monocromie ce îți dădea cert senzația că asiști la un film alb-negru. Toată plastica spectacolului te ducea cu gîndul și la pînzele coșmarurilor lui Goya — decor potrivit



Scena compusă din practicabile mobile («Orlanda furioso»)

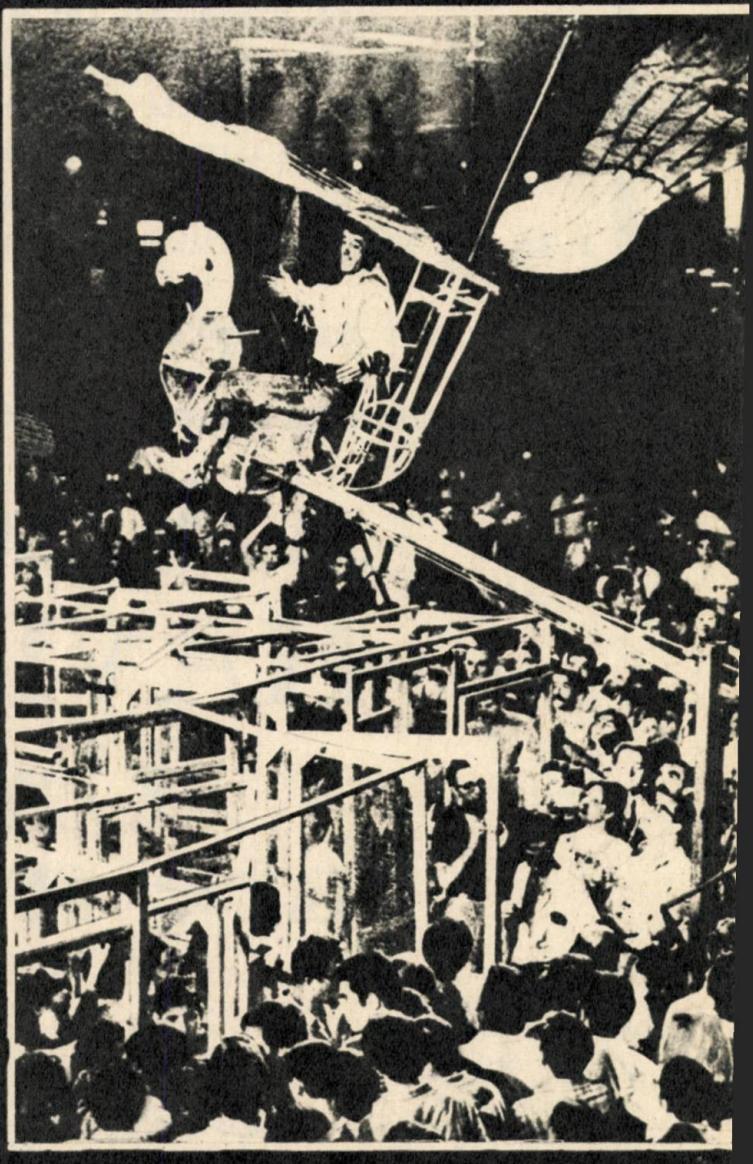
pentru «Yerma», acea tînără nevastă hăituită și ea de coșmaruri — și făcea ca în această dramă țărănească, viața, moartea, dragostea să îmbrace forme de mit, atingînd punctul culminant al tragicului.

Apoi muzica. Felul în care ambianța sonoră concepută ca o completare a textului, ca o subliniere a stărilor emoționale, urmărea linia dramatică, amintea clar de specificul coloanei sonore și de modalitățile de mixaj ale filmului.

Mi-am propus să vorbesc numai despre **virtuțile cinematografice** ale spectacolului, dar este imposibil să nu amintesc de personalitatea de-a dreptul tulburătoare a Nuriei Espert, interpreta Yermei, al cărei simț al tragicului exprimat în gesturi, pe cît de reținute pe atît de pătrunzătoare, amintea de discreția gestului cinematografic. Iată de pildă ce nota cronicarul dramatic al ziarului «Times» după ce «Compania Nuria Espert» a fost prezentă pentru a doua oară anul acesta în stagiunea Teatrului Națiunilor de la Londra: «*Singurul regret după strălucita producție a regizorului Victor Garcia de anul trecut (1971) cu «The Maids» a fost că nu am putut-o vedea pe Nuria Espert într-o piesă spaniolă. Aceeași echipă s-a întors însă să îndrepte această omisiune, cu o operă care îți taie pur și simplu respirația*». Cu același prilej, «The Financial Times» definea spectacolul drept: «*un moment de geniu în teatrul contemporan, cum rar se poate vedea*»; iar «The Guardian» aprecia pe Victor Garcia ca: «*unul dintre cei mai interesanți regizori de teatru din lume*».

«Orlando Furioso» în regia lui Ronconi și «Yerma» în regia lui Garcia sînt fără îndoială exemple de vîrf în favoarea teatrului modern dar care atestă nu mai puțin integrarea tot mai subtilă și mai complexă a modalităților filmice în arta spectacolului scenic. O victorie a filmului nu împotriva teatrului, ci în sprijinul său.

Adina DARIAN



Spectacolul, o imensă serbare colectivă

VEDETELE CA TOȚI OAMENII

După ce au fost rînd pe rînd ridicate în slăvi și aruncate în uitare, după ce cu ele și prin ele s-a creat vedetariatul ca sistem, mai aproape de afacere decît de artă, după ce au dominat și au fost dominate de lumea banului, vedetele au început să moară. Azi, rostim din ce în ce mai rar cuvîntul Vedetă, și din ce în ce mai des cuvîntul Actor. Azi, în lumea filmului, mina de aur nu mai e vedeta, ci el, actorul, cît mai aproape de omul ca toți oamenii.

OLIVIA DE HAVILLAND: Un vis care nu moare

După premiera filmului «Pe aripile vîntului», care a avut loc la Atlanta într-o seară de decembrie în 1939, multe, foarte multe fetițe au primit numele de **Melanie.** Știu asta în urma scrisorilor ce-mi soseau în anii care au urmat, mai întîi din partea tinerelor lor mame și apoi, cînd au ajuns la vîrsta la care au început să scrie și ele, chiar din partea acestor fetițe.

Cred că știu de ce toate aceste femei tinere din anii 1939–40 și 1941, ca și din anii care au urmat premierelor succesive, cred că știu, așadar, de ce au visat ca fiicele lor să poarte numele de Melanie. Era ceva legat de acea tînără care eram eu în acea vreme, cînd visam să joc rolul Melaniei și apoi cînd acest rol mi s-a încredințat și am început să trăiesc viața ei timp de 6 luni fericite în cursul filmărilor la «Pe aripile vîntului».

Cînd am primit acest rol, aveam 22 de ani, și eram cuprinsă de furie și disperare. Era o disperare nu numai profesională, pentru că rolurile inspirate pe care le doream le și căpătam cîteodată, ci era o disperare a mea, o disperare în fața realității vieții din jurul meu, în fața realității acestui puternic și

«Pe aripile vîntului» sau romantismul cinematografic la apogeu

brutal regat care era Hollywoodul, un regat în care nu exista loc pentru valorile în care fusesem crescută să cred, și în care credeam nu numai ca ființă umană dar și ca femeie.

Unii dintre bărbații care stăpîneau acest regat erau străluciți, plini de imaginație, de har, dar unii dintre ei nu erau.

Aceștia din urmă erau oamenii cu gustul puterii, al gloriei, al banilor și al femeilor. Ei au creat după imaginea lor și au fabricat simbolul sexual al acelor vremuri, întruchipat în femela care le era parteneră. Ea era parșivă și distrugătoare și avea despre bărbați doar o reprezentare utilitară. Era capabilă să-i înfrîngă pe propriul lor teren și, ca și ei, incapabilă să iubească. Acesta era idealul lor feminin. Eva lor.

Eu nu eram o astfel de femeie. Nimic din ceea ce credeam și doream eu nu putea să se afle într-o astfel de femeie. Și cum, așadar, într-o lume în care ceea ce este nociv, ca și ceea ce este frumos, erau laolaltă perlele supremului premiu — într-o lume în care ceea ce este bun și ceea ce este frumos pare întrucîtva absurd, cum deci aveam eu să supraviețuiesc? Să supraviețuiesc și să dau glas acelor valori către care eram înclinată? În această lume care părea că n-o interesează deloc exact aceste valori? Această întrebare mă scotea din fire, mă făcea să disper și cîteodată chiar mă înspăimînta. După aceea mi s-a deschis o cale și a apărut rolul și acea cale avea să fie un film, și acel rol avea să fie Melanie.

Rolul l-am primit prin intermediul surorii mele Joan Fontaine. Se dusese la George Cukor, regizorul de film, ca să citească rolul lui Scarlett. Cînd Cukor i-a cerut să parcurgă în schimb rolul Melaniei, ea a refuzat spunîndu-i: *«Dacă m-ați chemat pentru Melanie, ați face mai bine s-o încercați pe sora mea»*. Ceea ce el a și făcut.

După o primă lectură a rolului, George mi-a cerut să-l spun pe dinafară; ne-am întîlnit apoi în biroul producătorului David Szelnick la ora trei după amiaza, a doua zi, într-o duminică. Am făcut cum mi-a spus, m-am îmbrăcat într-o rochie de după-amiază de catifea neagră, cu un guler mare, am fost introdusă într-un imens living-room așa cum obișnuia să aibă o persoană atît de importantă și de bogată și am trăit cel mai semnificativ moment din viața mea. Numai că destinul are un umor picant, iar scena care urma s-a transformat într-o comedie pură; George avea să-mi fie partener în această împrejurare. Pe atunci el era bine făcut, avea părul negru, bine pieptănat și purta ochelari cu o ramă lată.

Rolul nu-mi aparținea încă. Prin contract aparțineam studioului Warner Brothers, renumit a fi foarte sever cu actorii săi. În timpul negocierilor care au urmat, am avut însă un prieten și aliat de preț chiar în persoana lui Ann Warner, soția lui Jack Warner; ea a fost cea care l-a convins pe bărbatul ei să mă «împrumute» lui David. În sfîrșit, a sosit și ziua cînd urma să pozez în studioul lui David împreună cu o încîntătoare, frumoasă și firavă, după cum se spunea, actriță britanică, încă necunoscută în America: Vivien Leigh. Un Hollywood plictisit și ostil urma să afle sfîrșitul acestei îndelungi căutări. Scarlett și Melanie au fost alese.

Înainte ca David să găsească pe Rhett în Clark Gable, iar pe Ashley în Leslie Howard, și-a propus să ducă la bun sfîrșit metamorfoza fizică în urma căreia Vivien trebuia să devină Scarlett, iar eu Melanie. Îmi amintesc de proba coafurilor. George spunea că există coafuri și costume potrivite cu epoca, dar și cu personajul, pentru că acestea pot să-l facă să arate bine sau, dimpotrivă, să arate prost. Îmi spuse că pentru o actriță la începutul carierei ei, alegerea era foarte periculoasă, dar că ea îmi revenea mie. Am optat pentru o coafură «cuminte», pentru că vroiam să fiu credincioasă nu numai descrierii fizice a Melaniei, cum apărea ea din roman, dar mai mult, vroiam să demonstrez în elanul meu tineresc că binele nu este întotdeauna legat numai de frumos, ci el poate fi legat și de modestie.

Melanie cea cuminte și plină de dragoste

«Le-am privit pe Scarlett și Melanie și am înțeles că ele reprezintă supraviețuirea»

Cînd Melanie, cu părul lins, îmbrăcată ca o fetiță cuminte, m-a privit din oglindă, a început să-mi vorbească despre sufletul ei și, treptat, pînă în ultima zi de filmare, nu am încetat să aflu mereu cîte ceva.

Am început filmările cu acel regizor sensibil care era George Cukor și nu numai că amîndouă, Vivien și cu mine am căpătat siguranță în portretizarea personajelor noastre, dar treptat am ajuns la acel echilibru interior care era una din calitățile specifice ale Melaniei.

Echilibrul acesta a fost pus curînd la încercare. Se filma în bazar, Scarlett era văduvă, Melaniei îi murise fratele și amîndouă, îmbrăcate în negru cum eram, am aflat că George nu va mai fi regizorul filmului, că va fi înlocuit de Victor Fleming.

Dintre toate obstacolele pe care le-a avut de trecut ca să facă «Pe aripile vîntului», sînt sigură că David Szelnick l-a avut de înfruntat pe cel mai mare în acea zi. În vălurile negre, așa cum ne aflam, Vivien și cu mine ne-am năpustit în biroul său și timp de trei ore l-am implorat să nu-l lase pe George să plece. În timp ce lacrimile noastre curgeau șiroaie, el se retrăgea încet către geamul cel mai îndepărtat al camerei, iar cînd noi, ca la o comandă, ne-am scos batistele îndoliate să ne ștergem lacrimile, Szelnick aproape că a fugit pe fereastră. Dar totuși nu a cedat. Învinse, plînse și disperate, Vivien și cu mine am părăsit cîmpul de luptă, convinse că schimbarea regizorului va însemna un dezastru.

În seara aceea, omul care m-a încurajat a fost Howard Hughes. El mi-a spus că «**totul va fi în ordine, deoarece George și Victor au același talent, numai că Victor e un regizor mai subtil**».

Cu aceste vorbe drept scut m-am întors pe platou în ziua în care am filmat cu Fleming. Vorbele lui Hughes se dovediră adevărate. După prima repetiție a scenei de la cei 12 Stejari, unde Scarlett și Melanie s-au întîlnit prima dată, Victor mi-a spus: «**Tot ce Melanie spune sau face, crede cu adevărat. Acum repetă scena din nou, și crede în ceea ce faci**». Cu el, o alta dintre calitățile Melaniei a ieșit la iveală: sin-

ceritatea.

În ciuda încrederii mele în noul regizor, au fost nenumărate clipe în care am simțit nevoia de sfatul regizorului «cu un talent mai puțin subtil». Așa se explică de ce i-am telefonat lui George Cukor și i-am cerut ajutorul, și George, profitînd de întîlnirea noastră la un prînz sau la o ceașcă cu ceai pe care o luam împreună, îmi furniza «la negru» indicații regizorale. Mă simțeam puțin vinovată față de Vivien pentru aceste întîlniri secrete cu George. Dar cînd filmul era pe sfîrșite, am aflat că în toate aceste luni Vivien făcuse exact același lucru.

Nu-l întîlnisem niciodată pe Clark Gable. Mi se părea atît de distant cu aerul lui de super-star, încît tot ce puteam bîigui în prezența lui era un «bună-dimineața» sau un «bună-seara». Dar într-o bună zi a sosit și momentul îndrăznelii mele, atunci cînd mi-am dat seama cît de temător era Clark față de răspunderea de a personifica pe Rhett Butler, personaj atît de binecunoscut milioanelor de americani. Gîndul acesta îl făcea pe de o parte reticent, pe de alta curios, ca de pildă atunci cînd repeta scena în care Rhett Butler plînge cu furie și disperare pentru că, din cauza lui, Scarlett se rostogolise de-a lungul scărilor impunătoare, și deci el îi provocase delirul și credea acum că totul între ei era sfîrșit. Dacă a existat vreodată un actor care să-și fi dorit să nu se fi apucat niciodată de meseria asta, acela era cu siguranță Gable în ziua în care se filma secvența amintită. Era nervos și descurajat. Mînios și agitat. Amenința că se va face fermier. De fapt, mi-am dat seama că era doar stînjenit. Stînjenit de suferința lui Rhett Butler. Gable era stînjenit ca bărbat, ca actor. Victor îl încuraja, iar eu încercam timid să fac același lucru, pentru că știam cît poate conta în astfel de situații o vorbă bună. Pe neașteptate, veni clipa de liniște, chiar înainte de ultima repetiție. Am simțit deodată cum Gable intrase în pielea personajului, iar cînd s-a auzit cuvîntul «Motor!» lacrimile au început să-i curgă șiroaie pe obraz, și în ele se citea toată durerea sa umilită, disperarea și remușcarea. Era extraordinar.

Pe măsură ce filmam, mi-am dat seama că ceea ce era mai caracteristic Melaniei, era dragostea. În acest sentiment își găsea ea sursa forței sale. Numai dragostea dicta relațiile ei cu toți oamenii din jur. Pe măsură ce am învățat s-o cunosc și i-am înțeles viața, am început să simt și eu dragostea, încrederea și credința acestei femei, felul în care ea prețuia legătura dintre un bărbat și o femeie, fericirea ei; pentru că Melanie era, în ciuda unor aparențe, o femeie fericită.

La începutul lunii iulie a sosit și vremea ultimei zile de filmare. Deși rolul meu se terminase cu patru săptămîni în urmă, m-am dus din nou la locul paradisului pe care cu toții l-am cunoscut lucrînd cu atîta armonie, cu atîta dragoste, sub conducerea lui David, creînd o poveste care părea să nu aibă sfîrșit. Pentru fiecare a fost greu să părăsim acel Eden. Dar poate în special pentru mine, atunci cînd mi-am dat seama că pe măsură ce zilele treceau, calitățile atît de rare ale Melaniei dispăreau treptat din preajma mea; încrederea ei, credința ei, puterea ei de a pătrunde lucrurile, dragostea ei și sursa tuturor acestora — fericirea ei. De-a lungul anilor care au trecut de atunci am izbutit cînd și cînd să le fac din nou să-mi aparțină; dar le pierdeam, pentru că forța mea nu se putea măsura cu forța ei. Melanie era femeia care aș fi vrut să fiu, femeia care mi-ar fi plăcut să fiu, era femeia care eu nu eram, care nu puteam fi.

Prin decembrie 1939 am avut din nou bucuria de a fi cu toții împreună. Ne-am întîlnit la Atlanta, unde un milion de oameni veniți din cinci state au ieșit în întîmpinarea noastră — a lui David, Clark, Vivien și a mea — și atunci am știut că munca și strădaniile noastre cumplite erau răsplătite. Ne-am întîlnit cu toții și ne-am fotografiat împreună cu Margaret Mitchell, doamna aceea micuță și foarte vioaie al cărei vis dus pe aripi de vînt ne-a dat

Vivien Leigh-Scarlett și Clark Gable-Rhett: ideea de cuplu

*Melanie, Rhett, Ashley: ideea de **solidaritate** dincolo de **bine și de rău.***

nouă tuturor sentimentul unei mari împliniri.

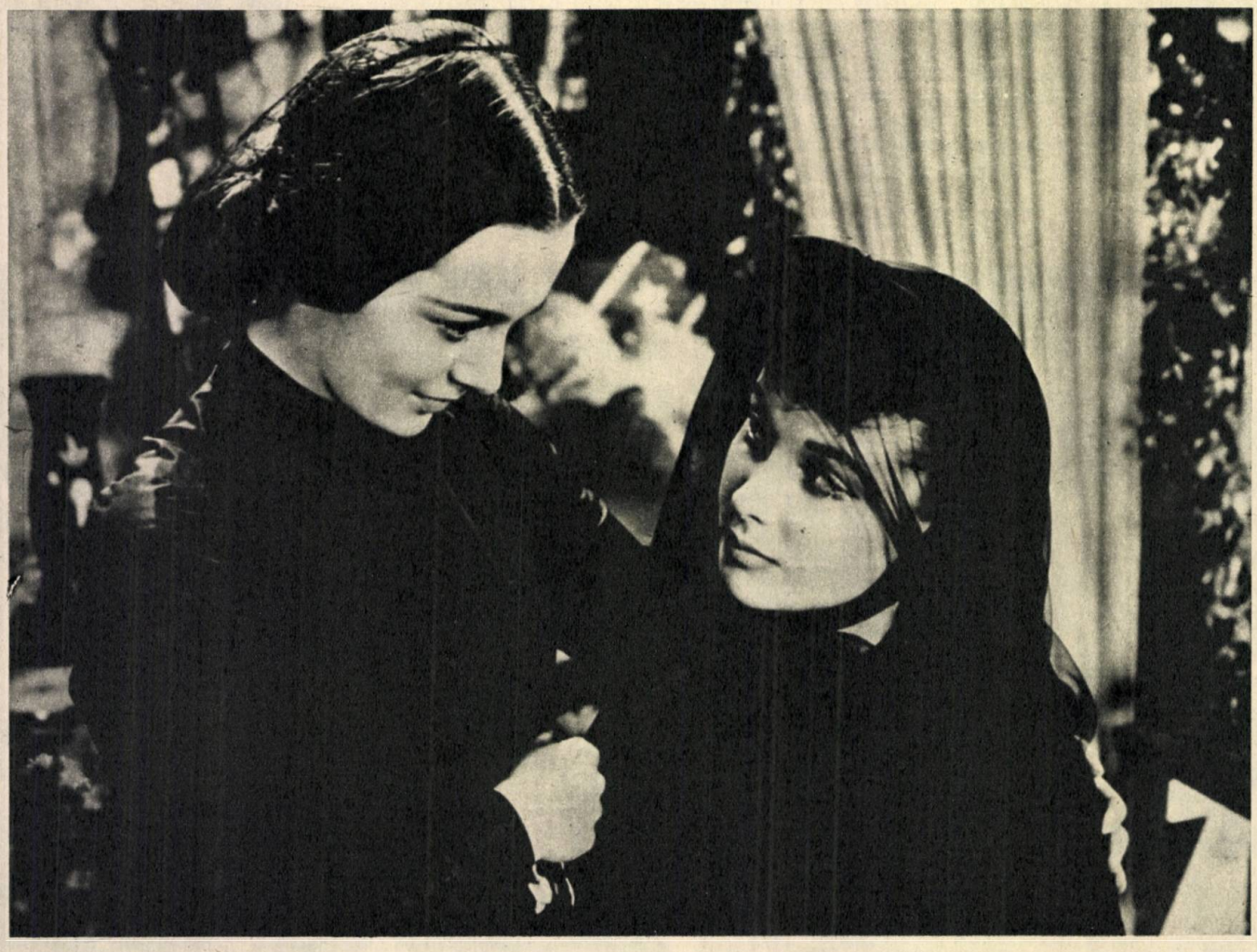
În 1961, David, Vivien și cu mine am avut o ultimă întîlnire în orașul unde a început povestea noastră. Era cu prilejul comemorării a o sută de ani de la începutul războiului de secesiune. Anii care au trecut de la premieră, împreună cu speranțele, eforturile și dragostea noastră, au dovedit că visele vor dăinui. Margaret Mitchell, Clark, Leslie Howard, Hattie McDaniel nu mai erau printre noi. Dar «Pe aripile vîntului» își lua zborul către public pentru a doua oară, iar noi eram în Atlanta la această nouă premieră. Pe ecran eram cu toții împreună, toți prieteni dragi, plini de viață, bucurîndu-ne unii de prezența celorlalți.

Nu știam atunci că în anul 1967 voi reveni pentru o nouă premieră a filmului, fără David, fără Vivien. Dar așa e viața. Pe cînd zburam către Atlanta mă gîndeam din nou la film și nu vroiam să fiu tristă, pentru că știam că voi asista din nou la acel moment magic cînd visul lui Margaret Mitchell și al lui David va trăi aevea pe ecran. Și iar vom fi împreună cu toții.

Cînd Scarlett și Rhett, și Ashley și Melanie, și Mammy și Prissy, și toți ceilalți își spuneau povestea de luptă, înfrîngere și supraviețuire, am privit-o pe Scarlett și am înțeles că ea semnifica într-adevăr supraviețuirea și renașterea fizică a unui popor învins; am privit-o pe Melanie și am înțeles că ea semnifica de asemeni supraviețuirea — supraviețuirea și renașterea valorilor și tradițiilor unei civilizații trecute și am știut de ce pentru oamenii de pretutindeni care au cunoscut lupta, înfrîngerea și renașterea, «Pe aripile vîntului» este povestea lor. Iar cînd m-am gîndit la toate fetele care de-a lungul timpului au fost botezate Melanie și la toate fetele care sînt Melanie și care trebuie să supraviețuiască nu numai împotriva greutăților personale, dar uneori împotriva cataclismelor naționale — pentru că aceasta este soarta fiecărei generații — am știut de ce mamele lor le-au dat acest nume și le-am dorit să izbîndească.

«M-am gîndit atunci la toate fetele botezate Scarlett sau Melanie și le-am dorit să izbîndească...»

Scarlett și Melanie: ideea de supraviețuire



Eu vă iubesc FRAȚI WARNER!

«O noapte la Casablanca», mărul discordiei între frații Marx și frații Warner

Recent a apărut într-o editură franceză o culegere voluminoasă de corespondență aparținînd lui Groucho Marx, unul din cei trei frați, cunoscuți comici ai ecranului american. Groucho a fost, de altfel, singurul din frații Marx care punea mîna pe toc și hîrtie. Scrisul lui Chico s-a limitat la semnătura de pe cecuri. Harpo nu semna nici cecuri, pretinzînd că e analfabet. Așadar, Groucho (care nu numai că punea mîna pe toc, dar îi și plăcea s-o facă, iar volumul de corespondență la care ne referim vădește umorul și inteligența autorului) s-a văzut la un moment dat silit să ducă o corespondență polemică cu casa producătoare Warner Bross. Motivul? Frații Marx pregăteau filmul «O noapte la Casablanca»; compania Warner Brothers, care cu cinci ani înainte produsese «CASABLANCA» cu Ingrid Bergman și Humphrey Bogart, i-a amenințat în scris pe frații Marx că-i va da în judecată din pricina identității de titluri. Iată fragmente din prima scrisoare de răspuns, redactată de Groucho în numele său și al fraților săi:

Scrisul lui Chico s-a limitat la semnătura de pe cecuri

✻

Harpo nu semna nici cecuri pretinzînd că e analfabet

✻

Groucho a fost singurul care scria și încă cu mare plăcere

«*Dragi frați Warner,*

Susțineți că vă aparține Casablanca și că nimeni nu mai poate folosi acest substantiv propriu fără aprobarea voastră. Cum stăm atunci cu «Warner Brothers» («Frații Warner»)? Și numele ăsta vă aparține? Da, firește, aveți dreptul să folosiți numele Warner, dar cu «frații» cum devine cazul? Profesional vorbind, noi am fost «frați» cu mult înaintea voastră. Noi făceam turnee ca «Frații Marx» pe vremea cînd compania Vitaphone nu era nici măcar în fașă. Și au mai existat alți «frați» înaintea noastră — frații Smith (cei cu pilulele de guturai), frații Karamazov, frații Dany — mijlocașii echipei din Detroit...

...Tot ce așternem pe hîrtie începe să semene cu o tiradă

scrisă cu amărăciune, dar vă asigur că nu e din vina mea. Eu vă iubesc, fraţi Warner! Unii din cei mai buni prieteni ai mei lucrează la voi. Şi după cum mă taie pe mine capul, tare îmi vine să cred că ideea asta, de a ne împiedica să folosim titlul «O noapte la Casablanca», s-a născut în creierul sărăcuţ cu duhul al vreunui avocăţel care îşi face stagiul în serviciul vostru juridic şi vrea să-şi demonstreze zelul. Ei, aflaţi atunci, că n-o să-i meargă! O să-l facem praf, chiar dacă ajungem la Curtea Supremă! Nici un nătărău îndopat cu hîrţoage şi blindat cu legi nu va putea arunca mărul discordiei între Fraţii Warner şi Marx. Sîntem cu toţii fraţi de sînge şi vom rămîne pînă ce ultima bobină a «Nopţii la Casablanca» va fi turnată.

Al vostru sincer,
GROUCHO MARX»

●

Este bizar că juriştii birocraţi de la Warner au continuat la cel mai serios mod corespondenta, cerînd detalii despre scenariu. În urma detaliilor... superfanteziste oferite de Groucho (de pildă: «*În prima secvenţă, Panade, o tînără negresă fonfăită ascute săgeţi de vînătoare. Paul, eroul filmului, nu încetează să-şi aprindă cîte două ţigări deodată. De parcă n-ar şti nimic despre restricţiile cu tutunul. Există numeroase scene de un splendid şi violent antagonism şi un tînăr abisinian conduce «Orgia». «Orgia», în cazul că n-aţi fost pe-acolo, este un mic bar de noapte, situat la periferia oraşului Casablanca. Aş putea să vă dau mai multe detalii, dar nu vreau să vă stric toată plăcerea*»...) juriştii şi-au manifestat nedumerirea şi au cerut detalii... în plus. Pe care Groucho le-a oferit din nou în acelaşi mod.

După al treilea schimb de scrisori, serviciul juridic al companiei Warner s-a «lămurit» şi fraţii Marx n-au mai auzit de el.

De la FRAŢII MARX citire

Groucho prim-ministru

Groucho (la prima şedinţă a guvernului său din Fredonia): Există probleme vechi la ordinea zilei?

Un ministru: Aş vrea să discutăm despre tarifele vamale...

Groucho: Asta e o problemă nouă, am întrebat dacă există probleme vechi. Nu? Să trecem la problemele noi...

Ministrul Aş vrea să abordez problema tarifelor vamale...

Groucho Sînt dezolat, acum asta nu mai e o problemă nouă!

Ministrul (îşi dă demisia): Eu mă spăl pe mîini.

Groucho (satisfăcut):Perfect, nu uita să te speli şi pe faţă!

Lui Groucho i se dă la semnat un document şi e întrebat dacă datele actului îi sînt clare: «Clare? Şi un copil de patru ani le înţelege! (Spre secretarul său Zeppo): Caută-mi urgent un copil de 4 ani, că sînt pierdut».

Harpo în război

În timpul războiului dintre Silvania şi Fredonia, Harpo merge printre liniile combatanţilor cu o placardă de om-sanviş «Angajaţi-vă în infanterie pentru a admira marina!»

Semnarea contractului

Groucho îi propune lui →

Harpo, Zeppo, Chico şi Groucho;în cazul de faţă «agenţi secreţi» în filmul «Moneda de maimuţă»

Chico să semneze un contract pentru a-l angaja pe tenorul Baroni, al cărui impresar e Chico. Groucho aduce două formulare de contract, atît de lungi că le tîrîie pe covor; îi întinde un exemplar lui Chico şi-i propune să citească cu glas tare.

Groucho: Mă poţi asculta?

Chico: N-am avut nimic de ascultat.

Groucho: Ei bine, n-am avut nimic de spus care să merite a fi ascultat.

Chico: Tocmai de aceea n-am auzit nimic.

Groucho: Tocmai de asta n-am spus nimic.

Groucho amorez

Lucille (în braţele lui Groucho): Sînt căsătorită de patru ani... Patru ani de indiferenţă, patru ani de durere, patru ani de suferinţă...

Groucho: Asta face 12 ani!

Chico spion

Chico: Luni, am ţinut sub observaţie casa lui Firefly, dar nu a ieşit. Nu era acasă. Marţi, urma să meargă la fotbal, dar el dejoacă manevra şi nu merge. Miercuri merge la fotbal, dar manevra e dejucată fiindcă nu mergem noi. Joi, lupta e crîncenă: nimeni nu merge nicăieri...

Traversarea oceanului

Îmbrăcaţi în aviatori, «fraţii» sînt primiţi triumfal la New York, în port, la coborîrea de pe un pachebot.

Discursul lui Chico:

«Prieteni, într-adevăr merităm această minunată primire. Şi cînd spun c-o merităm, credeţi-mă că ştiu ce vorbesc. Bine, vă voi povesti zborul nostru peste ocean. Prima oară, la jumătatea drumului, nu mai avem benzină şi atunci ne întoarcem. A doua oară luăm de două ori mai multă benzină. De data asta sîntem pe punctul de a ateriza, mai avem cîţiva metri, dar ce să vezi? Nu mai avem benzină! Sîntem siliţi să ne întoarcem să căutăm benzină. A treia oară, avem plinul făcut, sîntem bucşiţi. Ceea ce-mi dă o idee. Nu vom mai merge să căutăm benzină. Vom căuta un vapor cu aburi. Şi iată cum, prieteni, am realizat traversarea aeriană a oceanului cu vaporul».

Groucho veterinar

Groucho (îi dă — în calitate de veterinar — o enormă pilulă unui cal de curse): Veţi lua cîte una din 800 în 800 de metri. Daţi-mi un telefon dacă observaţi vreo modificare!

Groucho în real

Formular de vamă completat de Groucho în 1927.

Numele: Julius H. Marx.

Adresa: 21 Lincoln Road, Great Neck, L.I.

Născut: Da.

Părul: Deloc.

Profesia: Contrabandist.

Lista articolelor cumpărate în străinătate, locul de cumpărare, preţul: Muriţi de curiozitate, nu?

Chevalier la 29 de ani

MAURICE

Valentine,

Îl prind pe copilul răsfăţat al Parisului la spectacolul de adio oferit colegilor lui după miezul nopţii şi ţin să-l felicit pentru gestul acesta frumos.

Chevalier zîmbeşte cu surîsu-i caracteristic, care dezvăluie întregu-i suflet mare şi înţelegător.

— Dar nu e un gest frumos, e o plăcere pe care mi-am oferit-o mie însumi! *se grăbeşte el să-mi răspundă.* Gîndeşte-te, bieţii mei colegi sînt ocupaţi seara ca şi mine, şi aş fi fost dezolat să plec fără să mai fi putut lua contact cu ei.

— Dar trebuie să fiţi extrem de obosit după rechemările din seara aceasta, să continuaţi spectacolul după închiderea localului...

— Obosit? Cuvîntul acesta nu există în vocabularul meu. Mai cu seamă de cînd turnez, nu prea ştiu ce înseamnă odihna şi de altfel cum aş putea fi mai obosit decît colegii mei care locuiesc aproape toţi prin împrejurimile Parisului şi care au venit bucuroşi să mai cînte cu mine în cor: «Valentine»!

Chevalier îşi pregăteşte recuzita formată dintr-o trompetă, o pălărie de paie, un

VEDETELE
CA TOȚI
OAMENII

Cavaler la 82 de ani

În 1968, Maurice Chevalier și-a luat rămas bun de la publicul parizian.
În 1970, a fost făcut «Cavaler al ordinului de onoare».
În 1972, la 11 februarie, omul cu cel mai cald și irezistibil zîmbet, a spus lumii acel adio care nu mai cunoaște întoarcere. Scriitoarea Sarina Cassvan l-a cunoscut însă cu mult înainte, pe cînd avea doar [redacted] de ani, pe cînd nu se gîndea la spectacolul de adio, pe cînd nu era «Cavaler», pe cînd era pur și simplu: Chevalier.

CHEVALIER:

o, Valentine!

Anul 1900: 12 ani, actor amator la cafeneaua «Trei lei».

«melon» și una joasă, cafenie.

— Iată armele mele! *îmi zice el rîzînd (Chevalier nu știe decît să rîdă).*

— Cu ele ați cucerit publicul american ca și pe cel parizian?

— Da, și cu ieșirea mea din scenă în mers de elefant.

Maurice Chevalier vrea să facă gestul care îmi e familiar, dar doamna Chevalier îl oprește:

— Maurice, fii serios! Aici nu ești pe scenă.

— Ați făcut donațiuni importante, vi s-a oferit un post politic, ați...

Chevalier fredonează: «Dites moi ma mère! Dites moi ma mère pourquoi dans les rues...»

Doamna Chevalier îl cheamă din nou la ordine.

— Maurice!

— Te rog, să vorbim de altceva. Eu sînt un copil al poporului, funcțiunile înalte îmi dau ameteală, ca și urcușul în turnul Eiffel! Mă mulțumesc cu gloria pe care mi-o dă scena. În «Cîntecul Parisului» e cîte ceva din viața mea. Nu sînt prinț decît pe afișe și programe și întotdeauna după acest titlu se adaugă al cupletului...

— Dar aveți un alt titlu de noblețe, generozitatea sufletească.

— A, vezi, la asta nu m-am gîndit. Se poate face uz de un blazon atît de abstract la ceremonii?

— Da, în foarte largă măsură. Rîzînd, și făcîndu-i pe alții să rîdă, așa cum faceți dumneavoastră, cum face Chaplin, de pildă. Apropo de Chaplin, povestiți-mi ceva despre el!

— Bucuros, dar mare lucru nu pot să-ți spun, fiindcă are o fire foarte bizară. Dacă m-ai întreba despre Doug, dragul și bunul meu prieten, sau despre Mary Pickford, n-aș isprăvi povestind, dar Charlot, pentru care am o mare admirație, nu s-a putut apropia de sufletul meu ca Menjou, Doug și Mary. În serile pe care le petreceam în casa lui Fairbanks, îl întîlneam foarte des. Era de foarte multe ori de o exuberanță exagerată, ca să cadă în momentul următor în cea mai grozavă melancolie. Atunci își fixa privirea în gol și rămînea așa ore întregi, urmărind ceva invizibil în zare. Toți tăceau, respectîndu-i meditarea, dar buna noastră dispoziție n-o mai puteam

→

Anul 1922: actor de music-hall la «Folies Bergère», alături de Mistinguett

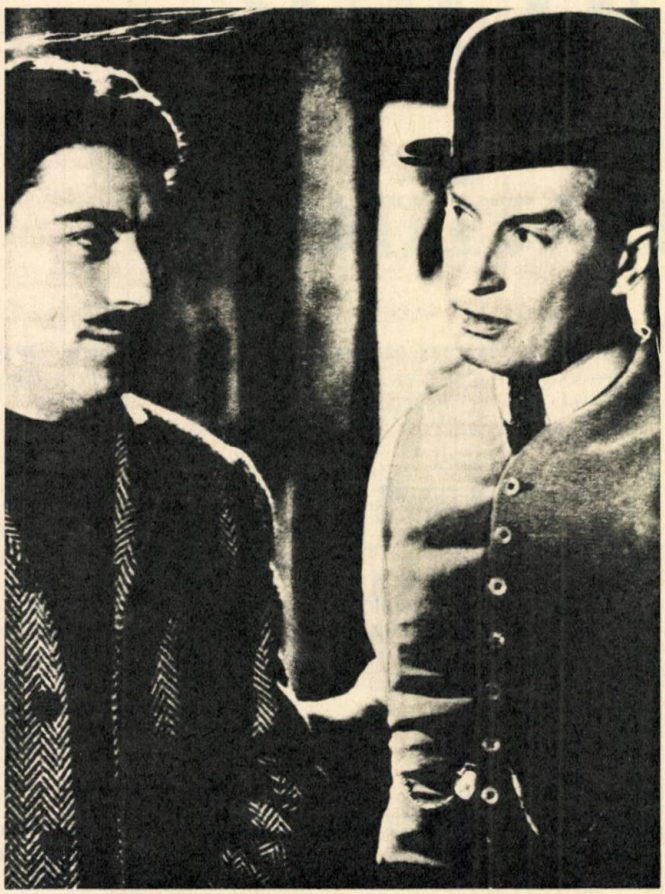
Anul 1934: actor de film în «Văduva veselă», parteneră Jeanette Mac Donald

regăsi. Este un om care a avut toate bucuriile vieții, dar și toate necazurile, de aceea a putut crea filme ca «La rouée vers l'or», «The Kid» și alte capodopere nemuritoare.

— Cum ați fost primit la Hollywood?

— Ca un rege. Tot ce are «Cinepolis» ca artiști și realizatori m-au primit cu brațele deschise. Aș putea să citez zeci de nume de colegi, dar mă voi opri la prietenii mei cei mai apropiați, Douglas Fairbanks și Mary Pickford. Niciodată nu le voi putea răsplăti amabilitatea pe care au avut-o față de noi. Doug m-a inițiat în misterele cinematografului. M-am plimbat ceasuri întregi cu el, am înotat împreună în piscina de la Pickfair și niciodată nu s-a ivit nici o contrarietate între noi. Singurul omagiu pe care i-l pot aduce lui și adorabilei Mary e să-i înfățișez admiratorilor, nu numai ca pe niște artiști admirabili, ci și ca pe niște oameni admirabili.

Anul 1947: cu François Perrier în «Tăcerea e de aur»



— Ați simțit emoții în fața aparatului de înregistrat, cînd ați creat «Chanson de Paris»?

— Doamne, am închis un moment ochii și am avut impresia că am în fața mea publicul. Spectatorii din primele rînduri îmi sînt cunoscuți. I-am văzut de atîtea ori încît îmi zîmbesc și eu îi salut cînd intru în scenă. Pe cei de la galerie, îi disting după voci, cînd mă acompaniază, cîntînd cu mine cupletele. Așa că n-am avut emoții prea mari. Cea mai mare emoție am resimțit-o în momentul cînd am pus piciorul pe pămîntul Franței, la întoarcere. Și o voi avea probabil, cînd îl voi părăsi. Ce vrei? Sînt parizian pînă în măduva oaselor. Mă închin în fața civilizației înaintate a Statelor Unite, dar îmi ador orașul natal.

Din sală se aud aplauze, strigăte, bocănituri; maestrul de orchestră atacă uvertura care cuprinde tot repertoriul lui Chevalier. Îi strîng în grabă mîna și mă strecor printre culise în sală. Niciodată n-am văzut un public mai variat, o atmosferă mai caldă, ca la această reuniune a artiștilor, în care gazda servea, în loc de șampanie, verva lui spumoasă.

Distanța dintre scenă și sală nu mai exista. Chevalier li se adresa colegilor, strigîndu-i pe nume, iar ei îi dădeau degajați replica. Erau doar în familie. Rechemat de zeci de ori, bunul Maurice s-a executat bucuros, așa cum făcea în «Chanson de Paris» în fața copilului, pentru a-l opri de a mai plînge. Și într-adevăr miracol: copilul încetează de a mai plînge și se pornește pe rîs.

Rîsul acesta, repetat de sute de glasuri, umple sala teatrului «Empire». Îmi dau seama cît de mare e dorul acesta de a face pe alții să rîdă și ce fericit trebuie să fie acel care îl posedă.

Se aplaudă în delir. Chevalier iese o dată, de două ori, de nouă ori, să mulțumească. Scena devine o seră de flori, care de care mai rare.

Anul 1956: 68 de ani, seducător patern dar irezistibil alături de Audrey Hepburn în «Ariane»

les în stradă și ropotul de aplauze mă urmărește.

Mă urc în taxi și în urechi îmi sună mereu:

Valentine! Valentine!

Idolul publicului parizian se îmbarcă a doua zi pe «île de France» pentru a pleca în America, dar «Valentine» rămîne săptămîni întregi în urechi ca o obsesie...

Paris, octombrie 1929.

P.S. Cînd i s-a oferit Legiunea de cavaler de onoare mă aflam la el acasă. I-am spus că trebuie să fie foarte supărat, fiindcă a fost «Chevalier» înainte de a fi numit «Cavaler» al Ordinului de onoare, iar el luîndu-mă de gît a dansat cu mine prin casă, amuzat de acest joc de cuvinte. Nu știam atunci că acela era rămasul lui bun definitiv. Și nu cel de mai sus.

Paris, 1970

Sarina CASSVAN

Anul 1968: 80 de ani, un surîs, celebra pălărie de pai și primul adio

L de la LOLLOBRIGI

Un reporter al revistei «National Police Gazette» (o revistă a poliției americane) a avut o idee amuzantă: să ia un interviu simultan Ginei Lollobrigida,

● **Care sînt măsurile dvs.?**

Gina Lollobrigida: 94-57-94.

● **Ce a contribuit după părerea dvs. ca să aveți asemenea măsuri ideale?**

G.L: Genii și cromozomii. Am patru surori care arată la fel ca mine.

● **Aceste dimensiuni v-au ajutat să atingeți succesul?**

G.L: M-au ajutat.

● **Discordia dintre dvs. a luat naștere, cel puțin așa mi se pare, la unul din festivalurile venețiene...**

G.L.: Care discordie? Este destul loc în lume pentru fiecare, nu-i așa?

DA *L* de la LOREN

i Sophiei Loren
ele două
edete
taliene
ansate
n același deceniu
i care
e considerau
ivale.
Reproducem și noi
ăspunsurile
elor două actrițe:

Sophia Loren: 95-58-95

S.L.: Spaghetele.

S.L.: Firește. Proporțiile mele m-au făcut celebră. Sînt recunoscătoare siluetei mele.

S.L.: Eram tînără debutantă, aveam exact 20 de ani, cînd Gina m-a repezit. La festival, la Veneția. Ea avea 27 de ani și era recunoscută ca vedetă internațională. Mă așteptam așadar la cîteva cuvinte de încurajare. Dar, nu numai că nu mi le-a spus, ci dimpotrivă...

● Înțeleg, dar ce ne puteți spune despre rivalitatea dvs.?

G.L.: Sophia este foarte frumoasă, dar nu poate fi rivala mea; pur și simplu, fiindcă nu e în stare să interpreteze rolurile mele.

S.L.: Gina are o personalitate limitată. E bună în rolurile de femeie din popor; nu e însă capabilă să joace un rol de «lady». Asta fiind spus, cred că nu prea ține la mine. Fiindcă sînt mai bună ca actriță? Posibil! Cine știe?..

● Ce părere aveți despre bărbații americani?

G.L.: De ce americani? Un bărbat e un bărbat.

S.L.: Îi ador! Dacă sînt azi în viață, este grație unui american. Aveam nouă ani și crăpam de foame pe trotuarele din Neapole. Pe mine și pe sora mea ne-au salvat niște soldați americani. E drept că erau vulgari cîteodată, dar cu copiii se purtau bine.

● Cum deosebiți un gentleman de un bărbat prost crescut?

G.L.: Instinctul meu nu se înșală niciodată...

S.L.: După cum se uită la mine cînd mă așez.

● Care este cea mai bună metodă pentru a-l păstra lîngă tine pe omul pe care-l iubești?

G.L.: Căsătoria.

S.L.: Să știi să-i aduci mîngîiere...

● Care sînt cele mai grave greșeli pe care le pot comite femeile față de bărbați?

G.L.: Cînd încearcă să pară ieșite din comun și se comportă ca niște regine. Bărbații nu pot să sufere aerele pe care și le dau.

S.L.: Greșala de a încerca să nu faci niciodată nici o greșală.

● Care este cea mai frumoasă femeie din lume?

G.L.: Aya Kutu Sodeneyl. Adică o femeie inexistentă...

S.L.: Sfinxul.

● Care este cea mai tristă situație pentru o fată?

G.L.: Să rămînă fată bătrînă.

S.L: Să fie urîtă.

● La ce vîrstă v-ați simțit matură?

G.L.: In ziua în care am știut ce semnificație are cuvîntul necaz.

S.L.: Cînd eram mică. îmi ziceau «trestia», atît eram de slabă și înaltă. Apoi, cînd am împlinit 14 ani, am început să mă transform și se spunea că sînt frumoasă. Bărbații mă priveau și încă de pe atunci m-am simțit femeie...

● Care sînt cele mai frumoase cuvinte pe care le-ați auzit?

G.L.: Cererea în căsătorie...

S.L.: Într-o bună zi, un profesor universitar s-a uitat bine la mine și a exclamat apoi: «Ce pagubă pentru arheologie!»

● Care e cel mai neplăcut lucru care vi s-a spus?

G.L.: Mi l-a spus Sophia Loren, cînd a declarat într-o revistă că nu mă admiră...

S.L.: Mi l-a spus Gina Lollobrigida cînd m-a poreclit «girafă napolitană»...

● Dacă ar fi să chemați 4 vedete la cină, pe cine ați alege?

G.L.: Vittorio De Sica, Burt Lancaster, Dean Martin și Bette Davis.

S.L.: Marlene Dietrich, Vittorio De Sica, Ingrid Bergman și Anna Magnani.

● Ce părere aveți despre disponibilitățile dvs. artistice?

G.L.: Continui să mai învăț cîte ceva de cîte ori mă aflu pe platou. Cu toate astea, mă consider o actriță bună, chiar foarte bună.

S.L.: Sper ca peste 10 ani toată lumea să spună că am devenit o mare actriță.

● Ce vă place cel mai mult?

G.L.: Serile petrecute în familie.

S.L.: Mi-ar place grozav să pot merge la cinema sîmbătă seara și apoi, după film, să beau vin într-o «pizzeria». Din păcate, e imposibil...

● Ce-ați face, dacă ați afla că nu mai aveți decît o jumătate de oră de trăit?

G.L.: Mi-aș petrece această jumătate de oră în căutarea cuiva destul de sus pus ca să-mi facă rost de o amînare...

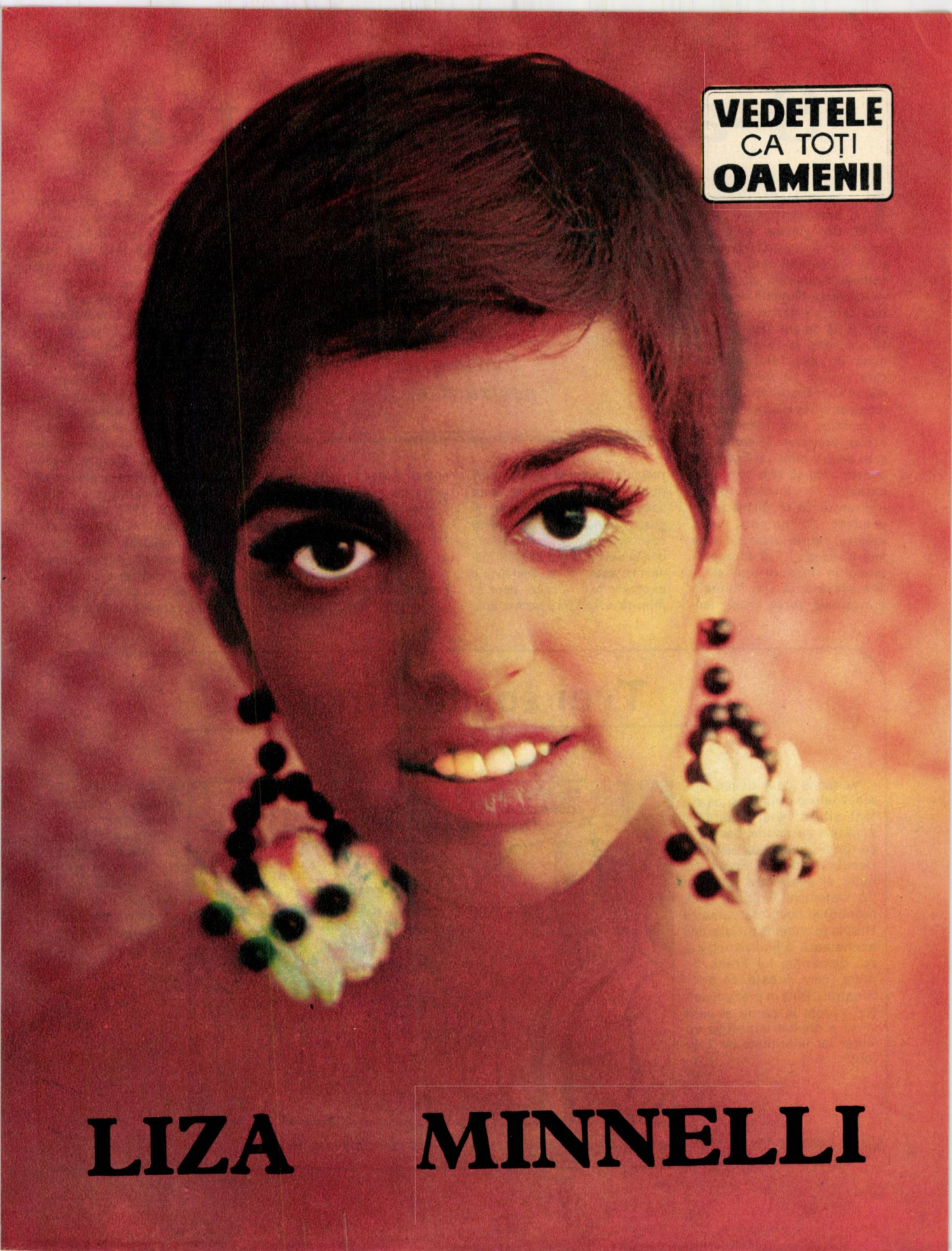
S.L.: M-aș sinucide cu un pumnal în inimă...

● Mulțumesc. Interviul s-a terminat. V-am supărat cu vreuna din întrebări?

G.L.: Deloc. Acum, să bem ceva. Vă place sampania?

S.L.: Deloc. Dar dați-mi voie să vă întreb și eu ceva: este adevărat că i-ați pus și Ginei aceleași întrebări? E o găselniță și merită să ciocnim ceva. Ce doriți să beți, domnule?

VEDETELE
CA TOȚI
OAMENII



LIZA MINNELLI

S-a născut o stea!

Liza Minnelli, fiica celebrei actriţe cu un destin glorios şi tragic totodată — Judy Garland — şi al regizorului care a creat comedia muzicală ecranizată — Vincente Minnelli — este o stea care s-a născut cu greu; abia la 25 de ani. Deşi juca de 10 ani; deşi la 16 ani imprimase un disc, «Liza, Liza», care a avut un succes răsunător. Următorul disc era însă intitulat «Judy şi Liza». «*Mama şi cu mine eram luminate de acelaşi proiector. Şi era foarte greu pentru mine...*» Era greu pentru Liza să taie cordonul ombilical al imensei glorii moştenite. Să se afirme independent. Să nu mai audă veşnicul refren «*Liza e o nouă Judy Garland*»... Sau «*are spectacolul în sînge, ca tatăl ei*»... Şi e adevărat că Liza Minnelli a moştenit vocea gravă, farmecul şi puterea de a fascina publicul de la mama ei; este adevărat că a moştenit şi gustul pentru dans şi simţul spectacolului de la tatăl ei; dar în acelaşi timp ea şi numai ea reuşeşte să se dezlănţuie exploziv prin cîntec, dans şi mimică totodată; numai ei îi aparţine acea tumultuoasă bucurie de a trăi, acea veselie contagioasă pe care o transmite publicului. Liza Minnelli şi-a cucerit un public al ei cu talentul ei personal. Nu ca fiică a unor părinţi celebri, ca fetiţă minune, aplaudată şi răsfăţată de public. Ci ca actriţă cu un stil personal. «S-a născut o stea» a fost titlul celui mai cunoscut film al mamei sale. «S-a născut o stea», au scris toate ziarele pariziene în iarna '72, după spectacolul pe care Liza Minnelli l-a dat singură, timp de două ore, la Olympia. Cu ochii ei mari, prea mari, de copil nedumerit, cu verva ei electrizantă, ea a izbutit să stîrnească ropote de aplauze. Să provoace un adevărat delir spectatorilor parizieni. Să devină o stea. Să nu mai fie fiica nimănui. Despre interpretarea ei pe marele ecran (a turnat două filme la Hollywood şi în 1972 a turnat al treilea film, «Cabaret») ziarele americane scriu acum ditirambic şi (miracolul s-a produs!) nici un cronicar nu mai apelează, ca s-o caracterizeze, la numele: Judy Garland.

Mama şi cu mine eram luminate de acelaşi proiector. Şi era foarte greu pentru mine...

Trei sosii animate

Vedetele unui desen animat realizat în Italia şi care a fost difuzat anul acesta pe ecranele europene, seamănă ca două picături de apă cu... Ursula Andress, Frank Sinatra şi Jean-Paul Belmondo. Detectivul Goldboy (Belmondo) şi colaboratoarea sa Ursula (o cheamă tot Ursula!) anchetează la Hollywood cazul dispariţiei lui Frank Sinatra (care, firește, că e leit Sinatra!). Pînă în prezent cele trei vedete în carne şi oase n-au protestat împotriva sosiilor lor imprimate pe celuloid!

Ursula Andress, Jean-Paul Belmondo şi Frank Sinatra

— Ţi-o prezint pe Ursula, colaboratoarea mea.
— Ia te uită! Ursula... ca Ursula Andress! Numele vi se potriveşte pentru că îi semănaţi, într-adevăr, foarte tare. Complimentele mele, domnişoară!

VEDETELE CA TOȚI OAMENII

Candidata LIUBOV VIROLAINEN

Liubov Virolainen a fost chemată de regizorul Serghei Gherasimov pentru rolul principal din noul său film, «Constructorii de orașe», împreună cu numeroase alte candidate. Același Gherasimov care o respinsese acum 10 ani la examenul de admitere (la secția actorie din Institutul de cinematografie din Moscova) a ales-o dintre toate candidatele, pentru rolul Maria pe Virolainen — un rol pe care Gherasimov îl consideră deosebit de dificil.

Actrița Liubov Virolainen a absolvit Institutul de teatru din Leningrad cu mențiunea «excelent» și a cunoscut bucuria succesului pentru rolurile create pe scenă. Are desigur la activ și o oarecare experiență pe platourile de filmare (Ania din «În loc de epilog», rolul principal din «Calea de întoarcere», Marta din «Orașul de sub tei»). Dar cînd a primit telegrama care o convoca pentru probe la filmul lui Gherasimov, Liubov a fost convinsă că e vorba de o eroare. S-a dus cu bicicleta la cel mai apropiat post telefonic (Liubov Virolainen locuiește cu soțul și părinții soțului ei într-o fermă aflată în apropierea frontierei cu Finlanda) ca să se convingă că nu e vorba de o greșeală.

«Nici nu mai știu cum am plecat de la fermă, cum am călătorit, cum am ajuns la Mosfilm. Mi se spusese la telefon că «maestrul Gherasimov a văzut filmul lui Surin, «Calea de întoarcere», și ține neapărat să faceți o probă». Mi s-a dat scenariul și după ce l-am citit, n-am înțeles pentru care rol am fost convocată. Nu semăn deloc cu Maria, nu am nimic din firea ei. Chiar acum, după ce am trăit viața Mariei pe ecran,

→

«Nu semăn deloc cu Maria, nu am nimic din firea ei»

după ce am intrat în pielea ei (Maria este o femeie dîrză, cu o voinţă ieşită din comun), îmi doresc mai mult decît orice pe lume un rol într-o comedie. Aş vrea să încarnez o eroină cu temperament năvalnic, să fiu zburdalnică, veselă, să mă dezlănţui pe toate gamele din registrul comediei».

Cînd mi s-a oferit rolul Mariei, am fost convinsă că e vorba de o eroare. Eu visam şi visez comedie...

Poate că Liubov Virolainen îşi va realiza şi acest vis... Pînă atunci o vom vedea în rolul Mariei, alături de actorul Anatoli Soloniţîn (actor folosit de Tarkovski în «Rubliov» şi «Solaris») şi în regia lui Serghei Gherasimov, regizorul care ştie să-şi conducă actorii ca nimeni altul.

VEDETELE CA TOȚI OAMENII

«Mă întreb cum aș exprima eu în viață un hohot de râs»

MAIA KOMOROVSKA

Nu poți fugi de tine

În căutarea unei interprete ideale pentru rolul Bella din «Viața de familie», regizorul Krzysztof Zanussi a cutreierat teatrele de provincie din întreaga Polonie. Pe Maia Komarovska a găsit-o la Wroclaw, unde, pe scena teatrului modern, interpreta, în piesa «Boleslaw cel viteaz» de Wyspianski, trei roluri feminine dintr-o dată. Această performanță i-a adus un premiu important și Maia a fost revelația anului 1970 a teatrului din Wroclaw.

În fiecare din noi există un număr de personaje și toate, pînă la urmă, seamănă între ele

Debutul ei pe ecran are loc tot în 1970, sub îndrumarea lui Zanussi, în telefilmul de 30 de minute, «Muntele la asfințit». Apoi, rolul Bella din lungmetrajul «Viață de familie» o impune pe debutanta Maia Komarovska ca pe o mare actriță. Nu e ușor să-ți creezi un asemenea renume cu un prim film. Dar un adevărat record îl constituie faptul că încă înainte de apariția «Vieții de familie» pe ecrane, renumele Maiei era creat. Biografia ei se afla în toate ziarele și revistele. Copertele

și posterele revistelor o înfățișau pe ea. Așa că următorul ei rol, cel din «Cît de departe și totuși cît de aproape» (film realizat de scriitorul cineast Tadeusz Konwicki, în care Komorovska incarnează tot un personaj tragic, frustrat) nu aduce o contribuție de seamă la ascensiunea ei. Komorovska atinsese vîrful scării succesului de la debut! Iar ceea ce îi aduce cel de-al treilea rol, cel al Anei din «Vecina» (regia, tot Zanussi) nu e un spor de celebritate, ci un prilej de a-și dovedi și mai bine harurile de comediană. Personajul Bella — fiica erotomană și alcoolică a unui fost industriaș, tînăra dezechilibrată și nefericită cu reacții surprinzătoare — îi oferise o gamă largă de exprimare. În «Vecina», Komorovska dă viață pe ecran unei femei resemnate, șterse, monotone, o femeie cu o carieră științifică paralizată din pricina atitudinii ei placide în fața vicisitudinilor.

Iată părerea Maiei Komorovska despre cele două roluri:

«Amîndouă, atît Bella cît și Ana, sînt într-un fel niște inadaptate, niște femei disperate. Ca să joc rolul Anei am fost nevoită să simt acea neputință de a comunica cu lumea înconjurătoare, să sufăr adică de boala secolului nostru. Actorul nu poate fugi de el însuși. În fiecare din noi există un anume număr de personaje care, la momentul oportun, țîșnesc la suprafață. Regizorii au obiceiul să-i distribuie pe actori pe emploi-uri, ceea ce consider că e o practică greșită. Totuși, toate rolurile pe care le realizează un actor au, pînă în cele din urmă, o trăsătură comună...»

Și mai departe:

«Un costum potrivit este un lucru esențial. Ana e, ca să zic așa, scalva lucrurilor pe care le poartă. Profesia ei îi impune o anume ținută, un anume fel de a se îmbrăca. Și deși ei i-ar place să se îmbrace cu totul altfel, nu poate să facă nimic, e obligată să se «deghizeze». Ca și mine, care nu iubeam tailleur-ul ei impecabil, pieptănătura linsă, poșeta ei. Mă simțeam atît de stingherită în îmbrăcămintea ei, încît îmi potriveam într-una rochia, o trăgeam și atitudinea mea era perfect naturală, nu era înscenată. Acea stinghereală care constituie una din trăsăturile esențiale ale eroinei reieșea și

O Maia dezechilibrată în «Viață de familie»

O Maia tragică în «Cît de departe și totuși atît de aproape»

datorită costumului. Pentru rolul Bella, spre a-mi însuși cît mai perfect felul ei specific de a se mișca, am fost nevoită să-mi pierd ceasuri întregi la talcioc, ca să găsesc niște pantofi cu un toc foarte înalt. Actorul trebuie să imagineze el însuși o situație și să se înscrie în cadrul ei fără să imite pe cineva, ci avînd ca punct de pornire propria sa fire».

În «Nunta» lui Andrzej Wajda, film realizat în 1972, Komorovska a fost distribuită în rolul Rachel — o fiică de hangiu, dar în același timp o femeie cultivată și distinsă, care manifestă deopotrivă nostalgie și scepticism față de mediul eutrofic, viguros, al sătenilor din jur, mediu din care s-a desprins din pricina condiției ei intelectuale. În această ipostază, Komarovska a fost desigur din nou fidelă crezului ei artistic, pe care l-a exprimat cel mai bine după ce și-a lucrat primul rol pe ecran:

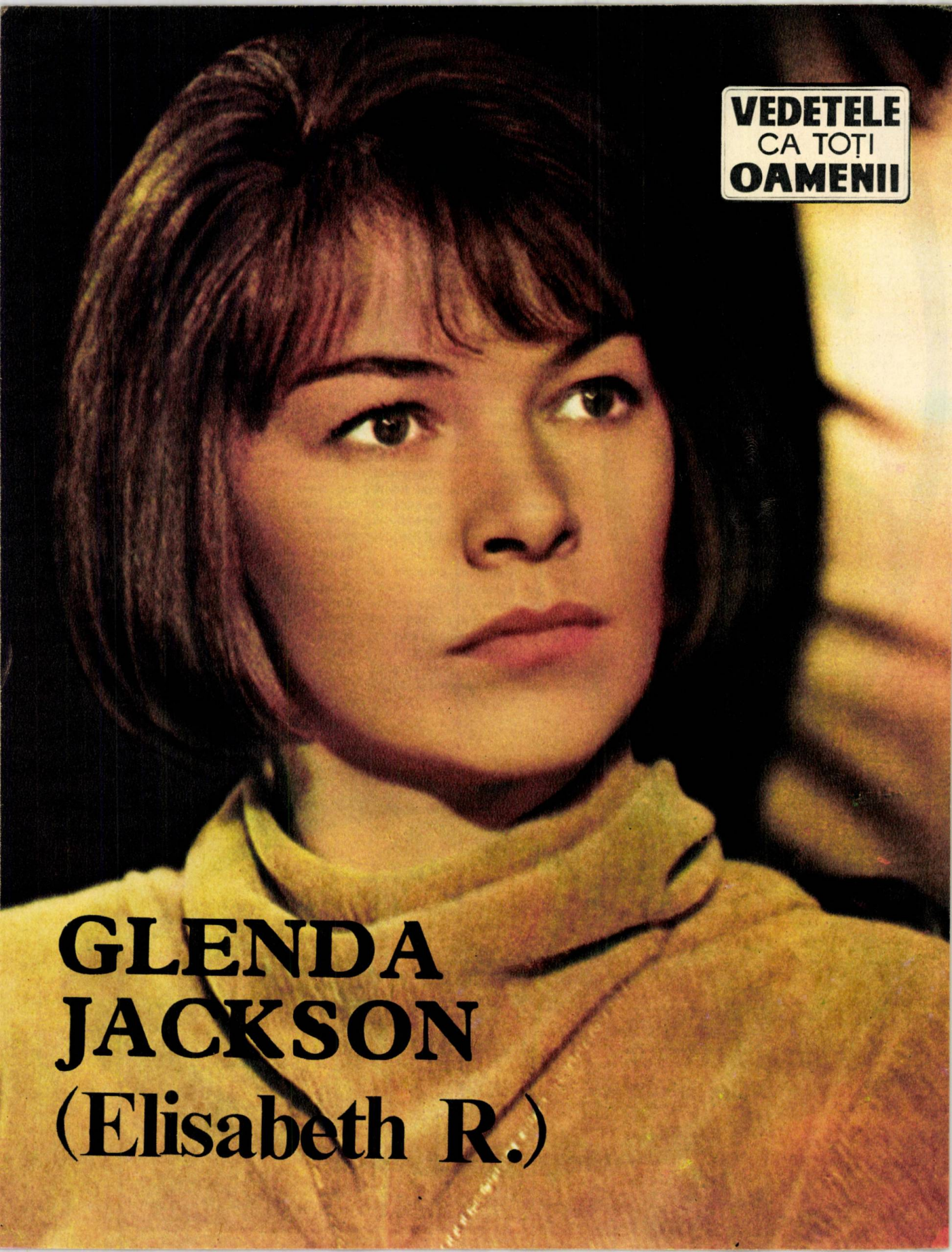
«La început nu credeam că mă voi putea impune în film. Mi se spusese că în fața aparatului trebuie să ai o manieră de joc sobră, că trebuie să eviți cu orice preț manifestările exuberante cu care te-ai obișnuit în teatru. Mă temeam că nu voi fi în stare să joc cu surdină. Și totuși Bella din «Viață de familie» este spontaneitatea însăși. Așa că nu-mi rămîne altceva de făcut decît să-mi dau la iveală reacțiile mele autentice; mă întreb în fiecare moment, cum aș exprima eu în viață un astfel de hohot de rîs sau de plîns...»

E limpede că Maia Komorovska — actrița care s-a impus o dată cu debutul pe ecran — duce o luptă permanentă cu rolurile ei. Și această luptă, această laborioasă strădanie, ne oferă prilejul de a asista la un spectacol pasionant. Căci Maia Komorovska este una dintre puținele actrițe europene care a știut să descifreze tainele ritmului. Tot așa cum acompaniamentul unei melodii există în afara melodiei, dar în același timp îi conferă dramatismul, simți că eroinele încarnate de Komorovska își sincronizează armonios, cadențat, mișcările interioare cu cele exterioare — melodia cu acompaniamentul — întru obținerea aceluiași efect dramatic. Maia Komorovsla e toată muzică. Nu lied. Nu șlagăr. Ci simfonie.

Laura COSTIN

O Maia resemnată în «Vecina»

O Maia înțeleaptă în «Salvarea»


VEDETELE
CA TOȚI
OAMENII
GLENDA
JACKSON
(Elisabeth R.)

În ultimii doi-trei ani,
o actriță de la Royal Shakespeare Company,
care nu e nici foarte frumoasă în sensul clasic al termenului,
nici ceea ce se numește «foarte bine făcută»
și care,
pe deasupra,
mai are și 36 de ani,
a devenit brusc cea mai cotată și totodată cea mai căutată
actriță engleză de film

Oscarul nu m-a emoționat...

Distribuită în trei dintre cele mai apreciate filme din ultima vreme, «Cealaltă față a iubirii», «Femei îndrăgostite», ambele de Ken Russell și «Duminică, blestemată duminică» de John Schlesinger, a înregistrat numai succese, atît de public cît și de critică. În 1970, supremă confirmare a succesului, supremă afirmare, ea a cîștigat cu «Femei îndrăgostite» premiul Oscar de interpretare feminină. Numele ei e Glenda Jackson.

În revista «L'Europeo» din aprilie 1972, ziarista Lina Coletti începe o amplă discuție cu actrița, punîndu-și și punîndu-i întrebarea: «De ce o femeie atît de puțin «sexy» a devenit interpreta a trei dintre cele mai bune pelicule ale ultimilor ani?». Spicuim în rîndurile ce urmează din răspunsurile Glendei Jackson, răspunsuri care, puse cap la cap, se leagă într-o foarte bună explicație. Iată-le:

La început,
cuvîntul «succes»
nu are decît o singură semnificație:
slujbă permanentă
și bani
pentru casă,
pentru
prînz, pentru cină...

Nu, n-am avut o viață ușoară. Tatăl meu zidar, mama casieriță, eu, cea mai mare dintre patru surori; n-am avut încotro și la 16 ani am intrat vînzătoare la raionul farmaceutic al unui drugstore. Vindeam purgative și siropuri de tuse, urzind minunatul vis de a fi transferată la raionul de cosmetice. De fapt, m-am trezit actriță aproape fără voie. Vreau să spun că recitam la teatrul local, dar fără perspective, dorințe deosebite sau iluzii de vreun fel oarecare: spărgeam doar un pic banalitatea unei rutine necesare. Apoi a venit un prieten al părinților mei care a început să-mi spună și să-mi repete: «Ești formidabilă, Glenda»... «În locul tău eu aș încerca să continui, Glenda»... «Ar trebui să te ocupi serios de actorie, Glenda»... și astfel, m-a convins în cele din urmă, să cer o bursă de studii pentru R.A.D.A., Academia Regală de Artă Dramatică. Am obținut-o imediat, am fost primită încă de la prima probă și după cîteva zile descoperisem deja care era cu adevărat modul de viață pe care mi-l alesesem, adică programele încărcate, salariile ridicol de mici și asprimea mediului. Pentru că e cam așa: este o lume în care nu-i loc pentru cei slabi, pentru cei leneși. O lume suprapopulată în care se trăiește conform deviziei: «mors tua, vita mea»; locurile rămase libere sînt totdeauna prea puține, iar cei care încearcă să le ocupe, totdeauna prea mulți. Iar eu mai aveam și un alt mare handicap. După toate cele, îmi lipsea și «the look», aspectul potrivit: micuță și slabă, atît de lipsită de farmec, nu prea puteam să contez pe multe atu-uri, în comparație cu tipul standard care era la modă pe atunci, tipul blondă-drăgălașă-bine-făcută-subțire-totuși-statuară. Nu eram destul de bătrînă pentru rolurile de compoziție și nici suficient de frumoasă pentru cele de prim-plan. Dar aveam forță...

Vocația este un cuvînt mare. Înseamnă ceva căruia i te dedici cu totul și care are o importanță capitală în viața ta. De exemplu: a-ți găsi o slujbă, un rost, care să-ți placă și nimic altceva să nu ți se mai pară interesant. Ca să fiu sinceră, aș fi preferat să devin medic sau om de știință, dar cine mi-ar fi dat banii pentru liceu, pentru universitate? Nu știu dacă mă credeți, dar la început nu-ți prea pasă de vocație și de succes; la început cuvîntul «succes» nu are decît o singură semnificație: slujbă permanentă și bani zilnic pentru casă, pentru micul dejun, pentru prînz, pentru cină. Doamne, de cîte ori am rămas fără un ban! Și de cîte ori a trebuit să aleg între pîine și brînză sau țigări! Alegeam totdeauna țigările. Gîndiți-vă, am umblat o mulțime de vreme cu cartoane în pantofi pentru a-mi acoperi găurile din pingele, am umblat cu același pulover ierni întregi... În fond, am cam avut parte de tot ceea ce alcătuiește clișeul unei actrițe simpatice și sărace. Dar am avut și noroc. Norocul care, la sfîrșitul R.A.D.A.-ului a făcut să mă vadă un impresar care m-a angajat la Worthing. Norocul care de la Worthing m-a dus la Crew. Iar de la Crew, practic, în toată Anglia. Peregrinare mizeră cu repertoriu solid: «Jane Eyre», «Dama cu camelii», «Hamlet»... A mers așa vreo 7 ani, pînă la sfîrșitul lui '64. Atunci am avut un alt imens noroc: am fost invitată de Peter Brook să fac parte din Royal Shakespeare Company și am trecut automat de la cele 12 sporadice lire sterline pe săptămînă, la cele 5 formidabile și permanente lire sterline pe zi! Era perioada în care, o dată cu Osborne și cu «tinerii furioși», se născuse un nou mod de a concepe teatrul și de a scrie pentru el, așa încît clișeul obișnuit al actriței fusese tocmai azvîrlit pe fereastră și oricine reușea, înainte de orice altceva, să fie autentică mai degrabă decît blondă-drăgălașă-etc., avea toate șansele înaintea sa.

Oscarul... Dormeam, cînd m-a trezit telefonul unui prieten din California. Era entuziasmat. Țipa: «Ai reușit, Glenda, ai reușit!» Dar cum la Londra era 6 dimineața, oră cam nepotrivită pentru mine, n-am simțit nici un fel de satisfacție. Mi-a telefonat chiar și Bette Davis. O cunoscusem cu cîteva luni înainte, cînd ea a fost cea care mi-a înmînat un Premiu al Academiei; chiar și ea, drăguță și emoționată, iar eu eram încă adormită, buimacă de somn. Am primit Oscarul în seara de joi și întreaga zi de vineri a trecut în haosul cel mai nebunesc cu putință, cu cei de la radio și de la televiziune, cu ziariști și fotografi, care intrau și ieșeau din casa mea ca dintr-o gară; sîmbătă, în schimb, totul era deja terminat. Vreau să spun că, oricît ar fi de greu de crezut, Oscarul nu a schimbat nici măcar o virgulă în viața mea. Și ce-ar fi putut să schimbe? Să mă facă să cîștig mai mult la un film? La ce bun, avînd în vedere că oricum două-treimi din cîștig se duce pe impozite. Se spune că sînt actrița cea mai bine plătită din Anglia. Pe lîngă faptul că nu-i adevărat, aș vrea să vă explic singura diferență pe care o găsesc între a fi și a nu mai fi săracă: cînd ești săracă, ai cu banii un raport tangibil, adică îi iei și îi numeri în permanență pentru a-ți da seama dacă îți ajung pînă săptămîna viitoare sau nu. Cînd banii nu-ți mai lipsesc... ce să zic?... îi numără administratorul. Asta-i tot! Vedeți, eu n-am fost niciodată o risipitoare, m-am învățat prea îndelung să nu fiu. Îmi amintesc că din primul salariu am mîncat un prînz zdravăn, am cumpărat un buchet de flori pentru gazda mea și mi-a mai rămas exact atîta mărunțiș cît să mă întorc acasă cu trenul. ...Acum, avînd în vedere că în unele locuri nu-mi pot permite să mă duc în blue-jeans și bluză, îmi pot permite în schimb luxul său dau pe o rochie în loc de 5 lire sterline, 50... Și ce-i cu asta?!...

Nu sînt o intelectuală. Nu sînt suficient de logică pentru a putea fi. Știu: ați prefera să fiu o angajată, ca Vanessa Redgrave sau ca Jane Fonda. Îmi pare rău. Dacă aș trăi într-o țară care să-mi acorde voturile ei, desigur că aș face tot ce mi-ar sta în putință să le folosesc cum se cuvine. Dar în rest... Știți cine sînt eu? Sînt o femeie care fac o meserie cam nătîngă și aștept doar ziua în care fiul meu mă va ruga să rămîn acasă cu el, ca să renunț la tot. Și vă asigur că asta se poate întîmpla și mîine.

Dacă aș trăi într-o țară care să-mi acorde voturile ei, le-aș folosi așa cum se cuvine...

În «Elisabeta I» care i-a adus Premiul OSCAR

Foto: A. Mihailopol

FANTASTICUL ÎN CINEMA ieri, azi, mîine

„Higg-Lévy Dubois strălucea de mulțumire. Instalat în marea sală de proiecție (...), marele producător interplanetar, înconjurat de statul său major, se pregătea să asiste la prima proiecție restrînsă a filmului „Căpiații din spațiu"(...)

Personajele se agitau deasupra ecranului în formă de coș, pierdut în penumbră. Perfecțiunea cinematografică înfățișa ființele și obiectele în așa fel încît ochiului omenesc i se părea că asistă cu adevărat la desfășurarea acțiunii, fără cea mai măruntă concesie tehnică, într-atît era de desăvîrșit relieful și de reală culoarea.

Totuși o oarecare stînjeneală se vădea în sală (...)

De cîteva clipe se zăreau, mișcîndu-se în toate planurile, mai multe personaje, personaje care — fiecare din cei prezenți ar fi putut să jure — n-au trecut prin fața camerelor de filmat.

Se aflau acolo tot timpul. Ba treceau fără rușine între decor și personaje, ba se proțăpeau în fața acestora dînd peste cap echilibrul scenei, stricînd planul, învălmășind intriga.

Și apoi au văzut cu toții ce era de văzut.

Au văzut cum silueta masivă a lui Higg-Lévy Dubois se „transparentiză" dintr-odată. Părea că nu se mai vede decît ca printr-o pînză de apă, atît era de tulbure imaginea lui alcătuită din linii tremurătoare și culori verzui de baltă.

Totul n-a durat decît zece secunde.

Apoi președintele-director general al casei „Paramars" a reapărut, de data asta foarte clar. Dar nu ca o ființă normală, ci extraplat, ca cele două spectre ce-l încadrau de ambele părți.

Omul extraplat se zbătea (de ce? să-și regăsească oare volumul normal?).

Atunci cele două misterioase personaje în chip de siluete aplatizate l-au apucat pe bietul Lévy-Dubois, fiecare de cîte un braț.

Și l-au dus.

Lacomba se năpusti primul, dar se izbi cu nasul de zid. Imaginile îi fugeau de sub mîini, fără a izbuti să realizeze nici cel mai mic contact. Toți ceilalți îl imitară, dar era ca și cum ai fi vrut să apuci imaginile unui film.

Filmul fantastic nu numai că nu și-a pierdut interesul, dar sperăm că abia de aici încolo va ști să-și justifice cu adevărat existența, ca artă a viitorului, sub semnul științei

Ba mai mult, ele, aceste stranii personaje, nu erau în relief ca celelalte. Perfect plate, nu păreau decît niște siluete decupate, dar vii fără putință de tăgadă, formînd astfel cel mai izbutit „parazitaj" din istoria cinematografului (...)

(Deodată) din lumea vizuală a lui Kinop părură că se desprind doi dintre străinii extraplați.

Și spre stupoarea generală, alunecară de-a lungul ecranului-coș ca să fie proiectați (nu există un alt cuvînt mai plastic) chiar pe peretele sălii de vizionare. Părînd la fel de vii, dar nefiind decît niște siluete plane care înaintau.

Nimeni nu mai mișca în sală. Spectatorii rămaseseră stană de piatră (...)

Higg-Lévy Dubois care se gîndea la producția lui sabotată, la milioanele investite și pierdute, mai cutezător ca ceilalți, se năpusti asupra celor doi intruși.

— Cine sînteți?... De unde naiba ați ieșit?... Cine v-a dat voie?

Mai tîrziu, asistența jură că a văzut clar cum cele două fantome au schimbat cîte o privire.

Higg-Lévy Dubois îi văzu și el pe unul ridicînd mîna dreaptă, pe celălalt ridicînd mîna stîngă, față în față (dacă se poate spune așa despre niște ființe lipsite total de profunzime).

Și cei trei, în fața tuturor, neputincioși, disperați se înapoiară în mijlocul kinop-ului unde se desfășura în continuare „Căpiații din spațiu", deși se aprinseseră luminile.

Acolo, ignorînd ca mai înainte personajele din film (care de altfel făceau același lucru cu ei) alte ființe extraplate, vizibil de ambe sexe, așteptau ca semenii-lor să se înapoieze (...)

Deodată, răpitorii lui Lévy-Dubois îl răsuciră pe călcîie, răsucindu-se și ei. La fel procedară și ceilalți paraziți din „Căpiații spațiului".

Și dispărură cu toții, inclusiv producătorul, ca să nu se mai întoarcă..."

★

Cu acest fragment din „Pămîntul nu este rotund" de Maurice Limat se deschide cartea dedicată filmului fantastic de către René Prédal.

De ce? Pentru că, a considerat Prédal, această idee de spectacol devenit acțiune, care încetează să fie doar văzut spre a deveni trăire autentică, un cinematograf agresiv, primejdios și mortal, merita să fie plasată ca epigraf în fruntea unei cărți despre „Cinematograful fantastic" de ieri, de azi și poate de mîine.